



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Geografía e Historia

Curso 2016-2017

Cine y Pintura

La influencia de Edward Hopper en el cine

Trabajo de Fin de Grado

Tutor: Josep Lluís Falcó

Alumna: Carolina Apellaniz Peris

NIUB: 16301261

ÍNDICE

- 1. Introducción, 3**
 - 1.1. Objetivos, 4
 - 1.2. Finalidad, 4
 - 1.3. Metodología, 4

- 2. Teoría del Arte: la Pintura y el Cine, 5**
 - 2.1. Antecedentes y primera mitad siglo XX, 5
 - 2.2. Segunda mitad siglo XX y actualidad, 9

- 3. Edward Hopper, 15**
 - 3.1. Estilo, 15
 - 3.2. Temas, 18

- 4. Edward Hopper y el Cine, 21**
 - 4.1. El cine negro, 23
 - 4.2. Alfred Hitchcock, 25
 - 4.3. David Lynch, 28
 - 4.4. Wim Wenders, 30
 - 4.5. Todd Haynes, 32
 - 4.6. *Shirley: visiones de una realidad*, 34

- 5. Conclusiones y Prospectiva, 37**

- Bibliografía, 38**
 - Fuentes documentales, 39
 - Fuentes digitales, 41

- Anexos, 45**

1. INTRODUCCIÓN

Una de mis materias favoritas dentro del grado de Historia del Arte siempre ha sido Cine, a pesar de las pocas horas que se dedican en total a esta disciplina. Sin embargo, es una de mis expresiones artísticas preferidas, la cual parece que jamás llegue a apreciar en su totalidad (dicho como algo positivo) por su constante renovación y por la cantidad de obras que ya existen. Y si mezclamos el cine con otra disciplina, en este caso la pintura, el ejercicio de contemplación se vuelve, en mi opinión, en algo todavía más fascinante.

Desde sus inicios, el lenguaje cinematográfico vio en la representación pictórica un referente importante. En búsqueda de una legitimación plástica y estética, el cine reprodujo muchas pinturas, componiendo en muchas ocasiones películas completas inspiradas en las composiciones pictóricas de los grandes maestros de la pintura. En otras ocasiones, los directores de cine se inspiraron en los grandes pintores, tanto para comprender las obras representadas como para reproducir ambientes y colores como para contar sus vidas, recrear sus argumentos y revivir sus formas de expresión. Las referencias pictóricas en el cine y los guiños que los directores dedican a los artistas los podemos ver desde *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) (Anexo I, figs. 1 y 2), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) (Anexo I, figs. 3 y 4) o *Un Americano en París* (An American in Paris, Vincente Minelli, 1951) (Anexo I, figs. 5 y 6), pasando por *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) (Anexo I, figs. 7 y 8), *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975) (Anexo I, figs. 9 y 10) o *Las aventuras del Barón Munchausen* (The Adventures of Baron Münchhausen, Terry Gilliam, 1988) (Anexo I, figs. 11 y 12), hasta llegar *María Antonieta* (Marie-Antoinette, Sofia Coppola, 2006) (Anexo I, figs. 13 y 14), *Origen* (Inception, Christopher Nolan, 2010) (Anexo I, figs. 15 y 16), o *Melancolía* (Melancholia, Lars von Trier, 2011) (Anexo I, figs. 17 y 18).

En este contexto encontramos la obra del pintor americano Edward Hopper, uno de los pintores que más han influido en el cine moderno, hasta el punto de que muchos de los encuadres, planos y escenas de muchos directores han bebido de sus imágenes de lugares despoblados, mujeres solitarias, luminosos faros en la costa, surtidores de gasolineras en carreteras no frecuentadas o puentes brumosos. Muchos de sus cuadros son casi encuadres perfectos o una plena composición de plano cinematográfico.

1.1. Objetivos

El siguiente trabajo pretende hacer una aproximación a las influencias que ha tenido Edward Hopper en el cine. Para ello, el trabajo se ha estructurado en tres partes claras. La primera es un resumen de la teoría del arte y los autores que la conforman en relación a las conexiones que hay entre el cine y la pintura. La segunda parte pretende familiarizar al lector con el estilo y los temas que Edward Hopper trabaja en su obra. Finalmente, la tercera parte, consistiría en la recapitulación de lo tratado en los apartados anteriores para analizar ejemplos concretos de la influencia del pintor en el cine.

1.2. Finalidad

Asimilar con cierta profundidad las diferentes posibilidades de expresión del lenguaje pictórico en un film y reconocer los temas y el estilo *hopperiano* en un género cinematográfico, en la obra de un director o en películas concretas.

1.3. Metodología

Para la redacción del estado de la cuestión que nos ocupa se han utilizado diferentes fuentes de información. En cuanto a la bibliografía consultada, destaca el material proporcionado por centros de documentación como el CRAI de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de Barcelona, el Catálogo Colectivo de las bibliotecas de las Universidades de Catalunya (CCUC), las bibliotecas municipales de la Diputació de Barcelona y, sobre todo, la biblioteca de la Filmoteca de Catalunya. Dentro de las fuentes documentales hay que destacar el trabajo Gail Levin, especialista en Edward Hopper y autora de libros como *Edward Hopper: An Intimate Biography* (University of California Press, 1995) o *Edward Hopper: The Art and The Artist* (Whitney Museum of American Art, 1980) que han sido de gran ayuda para el estudio del artista.

Por otro lado, en cuanto a las fuentes digitales, se han utilizado hemerotecas virtuales, como Internet Archive, y diferentes entradas de información proporcionadas por los recursos online de instituciones como el MoMA, la Tate Modern o la Fundación Thyssen-Bornemisza, así como las versiones digitales de revistas o periódicos, como *Caimán Cuadernos de Cine* o *The Guardian*.

2. TEORÍA DEL ARTE: la Pintura y el Cine

2.1. Antecedentes y primera mitad del siglo XX

Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras afirman en su libro *La Pintura en el cine. Cuestiones de representación visual* que “una película es antes que nada imagen.”¹ Sin embargo, las principales tendencias de la historiografía cinematográfica contemporánea han dedicado casi toda la atención a estudiar el aspecto narrativo del cine y, con ello, su vinculación a la literatura y el intento de descubrir cómo se articula el relato por medios filmicos, dejando de lado el carácter visual de éste y a la suposición de que la imagen cinematográfica conserva alguna relación con el legado visual que le ha precedido.

No es hasta la década de los setenta cuando se produce un desarrollo considerable de los estudios que analizan la relación entre el cine y la pintura, aunque ya en épocas anteriores podemos encontrar dentro de la teoría cinematográfica algunas reflexiones sobre este tema, generalmente comparaciones o confrontaciones entre ambos medios. Es el caso de Ricciotto Canudo, quien, en un manifiesto publicado en 1911, *El nacimiento de un séptimo arte*, de donde deriva la popular denominación «séptimo arte», predijo que el cine no sólo absorbería las tres artes espaciales (arquitectura, escultura y pintura), sino también las tres artes temporales (poesía, música y danza). Opiniones como ésta eran frecuentes a principios del siglo XX, cuando el cine estaba naciendo, tanto entre los teóricos (por ejemplo, Louis Delluc afirma que “el cine es pintura en movimiento” y Abel Gance que “el cine es la música de la luz”²) como en los cineastas (Griffith afirmó que había tomado “prestadas de Rembrandt sus técnicas de iluminación en *chiaroscuro*”³). Estas primeras aproximaciones prepararon el camino para las reflexiones posteriores dentro del ámbito de las teorías artísticas y cinematográficas.

Fueron los formalistas rusos los primeros en emprender un estudio sistemático sobre el cine y realizaron un trabajo científico notable acerca de las características básicas del cine, cuyo fruto más importante fue la obra colectiva (sus principales autores fueron Eikhenbaum y Tynianov) *Poetika kino* (1927), que presenta una teoría comparada del

¹ Ortiz, A. y Piqueras, M. J., *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*, 1995, p. 9.

² Albèra, F., *Los Formalistas rusos y el cine: la poética del cine*, 1998, p. 82.

³ Stam, R., *Teorías del cine: una introducción*, 2001, p. 47.

cine con las demás artes y donde aparecen algunas reflexiones sobre el cine y la pintura. Según los formalistas rusos, el cine, por su material, está cerca de las artes plásticas, de las artes espaciales, es decir, de la pintura. Por su desarrollo, se acerca a las artes temporales, es decir, la literatura y la música. Así pues, siguiendo estos principios, podemos decir que la arquitectura, la escultura y la pintura son ante todo estáticas, espaciales, mientras que el cine y su representación en la pantalla es móvil. Por eso, posee un carácter temporal, continuo y dramático. Sin embargo, estas características también las podemos encontrar en la pintura pero, tal y como se afirma en *Poetika kino* “por continua y encadenada que sea la sucesión de las etapas aisladas de un mismo movimiento o de una misma acción reproducida por la pintura, ésta no puede sino acercarse más o menos a su representación exacta (...) Sólo el cine reproduce el mismo curso de la acción en su continuidad, y es así capaz, como el arte escénico, de transformar un argumento dramático en espectáculo visual”.⁴

Tras *Poetika kino* cada vez fueron más los autores, tanto dentro como fuera de la URSS,⁵ que consideraron que las relaciones entre el cine y la pintura podían ser objeto de estudio y que su análisis podía ser muy útil para conocer cuál es la verdadera esencia del cine. Fuera de la URSS, es importante destacar algunos nombres representativos y sus respectivos legados para entender mejor las relaciones entre el cine y la pintura. Entre las figuras que dan relevancia a este tema se pueden destacar, por un lado, a investigadores del ámbito teórico, como Kazimir Malevich, Rudolf Arnheim, Walter Benjamin o André Bazin. Por otro lado, es interesante también ver las aportaciones de cineastas al tema que nos atañe, cineastas como Serguei Maijailovich Eisenstein.

Kazimir Malevich fue un teórico y pintor que durante los años veinte escribió varios ensayos en los que comenta las relaciones cine-pintura, entre los que destacan *I Likkuut liki na ekranaj* (1925) y *Zhivospinye zahony v problema kino* (1929). A raíz de esta personalidad especial, presenta ciertas contradicciones en sus postulados artísticos. Por un lado, Malevich insiste en la necesidad de estudiar los modos de representación pictórica porque “la influencia de la pintura sobre la composición del fotograma

⁴ Albèra, F., op. cit., pp. 105-106.

⁵ En la URSS, Lotman escribió un libro de iniciación, *Semiotika kino i problemy kinoèstetiki*, Moscú, Iskusstvo, 1970. Mijaíl Yampolski y Yuri Tsivian han estudiado las concepciones del cine de la Opoyaz, así como sus guiones. En cuanto a los teóricos representativos fuera de la URSS, se mencionan en los párrafos siguientes.

cinematográfico y sobre la presentación de los temas de las películas sigue actuando como un efecto de cuadro o de caballete”⁶, es decir, que considera que la pintura ejerce una gran influencia en el cine. Sin embargo, por otro lado, considera que el cine más creativo es el que consigue ser plenamente “autorreferencial”,⁷ es decir, estar libre de la influencia de cualquier otro medio artístico. Hasta que no consiga la anhelada independencia, afirma Malevich, es imprescindible saber cuál es el universo pictórico que ha inspirado a su realizador para poder comprender el sentido de una película.

Rudolf Arnheim publica en 1933 *Film* (recogido posteriormente en *El cine como arte*). En las primeras páginas de esta obra, Arnheim presenta un debate sobre si el cine debería ser considerado un arte o no, ya que afirma que son muchos los que piensan que el cine no puede ser arte porque se limita a reproducir mecánicamente la realidad y lo comparan con la pintura, “donde el camino de la realidad al cuadro pasa por la vista y el sistema nervioso del artista, por su mano y, finalmente, por el pincel, que da pinceladas sobre el lienzo”.⁸ Arnheim afirmaba que el cine es un arte que produce una ilusión imperfecta de la realidad, porque es una imagen en dos dimensiones, con menos profundidad, sin color, con iluminación artificial, y que, además, altera la percepción con encuadres, movimientos de cámara y montaje. Por tanto, el cine será tanto más artístico si crea buscando formas de expresión y no imitando la realidad.

En España, José Camón Aznar sigue los principios teóricos del formalismo de Arnheim y defiende la idea de que el arte no debe intentar reproducir la realidad, sino hacer brotar en el alma del contemplador la sensación de esa realidad, logrado por la genialidad del artista. Para Camón Aznar, cuanto más lejos de la realidad esté el cine o una pintura, más potencia la imaginación del espectador y más le aleja de “este mundo táctil, plebeyo y cercano”. Afirma que el arte es siempre “liberación del cotidianismo”.⁹

Desde otra perspectiva, la de la estética de la recepción, encontramos la figura de Walter Benjamin quien analiza en su ensayo “La obra de arte en la época de su

⁶ Obra Social “la Caixa”. *Exposición: Malevich y el cine* [En línea]. Barcelona: Fundación Bancaria Caixa d’Estalvis i Pensions de Barcelona, “la Caixa”, 2002. < <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-i-malevich-y-el-cine-i-816-c-3450.html> > [Consulta: 4-5-2017]

⁷ Tupitsyn, M., *Malevich y el cine*, 2002, p. 147.

⁸ Arnheim, R., *El cine como arte*, 1986, p. 19.

⁹ Camón Aznar, J., *La cinematografía y las artes*, 1952, pp. 12-13.

reproductibilidad técnica” (1936) el carácter del cine comparándolo con la pintura, y para que resulte lo más esclarecedor posible, utiliza la metáfora de la cirugía: entre el pintor y el operador de cámara existe la misma relación que hay entre el mago y el cirujano. El mago mantiene la distancia natural frente al paciente, el cirujano penetra en su interior; el pintor mantiene la distancia natural frente al dato, el cámara penetra con profundidad en la textura del dato. Según Benjamin, “las imágenes que consiguen ambos son enormemente diversas. La del pintor es total y la del cámara múltiple, troceada en partes que se juntan según una nueva ley”.¹⁰

Consciente de la importancia de las artes para el desarrollo del cine, André Bazin dedica un ensayo, “Pintura y Cine”, a este tema. Para Bazin, este tipo de diálogo es principalmente una conversación sobre el espacio, ya que el marco de la pintura es diferente al marco del cine. Por un lado, el marco de la pintura es centrípeto, un mundo especial que existe exclusivamente por sí mismo y para sí mismo. El espacio fílmico, por otro lado, hay que considerarlo centrífugo, indefinidamente prolongado en el universo. Bazin afirma que están equivocados quienes consideran que, al insertar el marco pictórico en la pantalla, el cine traiciona a la pintura, la desnaturaliza; en realidad ocurre lo contrario, puesto que, al enfrentarse a una obra pictórica, al alterar sus condiciones naturales, el cine la puede obligar a revelar algunos de sus secretos.¹¹

André Bazin también se preocupa por el problema de la representación de la realidad. Este deseo, al menos desde el Renacimiento (cuando se impone el uso de la perspectiva), ha hecho que la pintura (hasta principios del siglo XX) haya perdido su autonomía estética al intentar, de manera obsesiva, representar la realidad en toda su esencia. El cine hereda de la pintura este anhelo, puesto que combina el carácter objetivo de la fotografía con la reproducción del tiempo, algo que la pintura nunca pudo lograr.¹²

Serguei M. Eisenstein estudió la relación entre el cine y la pintura utilizando como referencia su propia obra cinematográfica. Considera que la historia del arte se basa en la progresiva evolución y, por tanto, desde este punto de vista, el cine es una gran invención

¹⁰ Benjamin, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos*, 1994, pp. 43-44.

¹¹ Bazin, A., *¿Qué es el Cine?*, 1990, pp. 211-216.

¹² Cerrato, R., *Cine y pintura*, 2009, p. 21.

ya que resuelve los problemas que la pintura se plantea, como la representación del movimiento y de la temporalidad.¹³ El cine, por consiguiente, consigue disponer de medios más eficaces para representar la realidad porque se encuentra en un estadio superior dentro de la evolución histórica; pero, en todo caso, tampoco puede alcanzar el objetivo final de la representación perfecta, que se puede considerar como un “umbral infranqueable”.¹⁴

2.2. Segunda mitad del siglo XX y actualidad

Es a partir de los años setenta cuando se incrementan notablemente los estudios de las conexiones entre cine y pintura, pero debido a las dimensiones que esta teoría ha alcanzado y a su evolución constante, se ha decidido destacar un número limitado de autores, destacando los autores más importantes de los países donde la teoría sobre la relación cine y pintura ha sido más estudiada. Así pues, encontramos Francia como país pionero en la teoría de la segunda mitad del siglo XX, con Pascal Bonitzer y Jacques Aumont como ejemplos más representativos, seguido de Italia y la teoría de Antonio Costa. Dentro de nuestras fronteras, encontraremos la obra de diferentes autores españoles, destacando la de Piqueras y Ortiz, la de Monterde y la de Borau, donde en todas se analiza la relación entre cine y pintura y se intentan clasificar las diferentes expresiones de ésta. Finalmente, y siguiendo el esquema del apartado anterior, destacaremos a un cineasta, el británico Peter Greenaway, cómo su obra ejemplifica esta relación que nos atañe y las diferencias que le separan de Serguei M. Eisenstein, un cineasta activo durante la primera mitad del siglo XX.

Fue en Francia donde las investigaciones suscitaron pronto la atención de un nutrido grupo de investigadores, donde la obra de Pascal Bonitzer *Desencuadres: pintura y cine* (1985) fue de importante influencia. En esta colección de textos, el autor analiza a través de la metamorfosis del arte moderno – de Manet al fotorrealismo – la influencia del cine, de la cámara, del movimiento en la pintura, así como la influencia recíproca del diseño pictórico, de marco estático, en relación con la violencia gestual que tienen las

¹³ Eisenstein, S. M., *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona, 1970, pp. 239-40.

¹⁴ Dalle Vacche, A. (ed.), *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, 2003, New Jersey, pp. 206-207.

pinturas modernas sobre algunos cineastas. Dos teorías se ponen a prueba en este libro: que el pintor es también parte del drama y que el cine en algunos casos busca escapar de la fatalidad narrativa que la industria requiere para lograr un lirismo abstracto, siguiendo el modelo de la pintura moderna, como lo demuestra Godard o Antonioni.¹⁵

Otro autor francés a destacar es Jacques Aumont, quien publica en 1989 *El Ojo interminable: cine y pintura*. El autor hace un estudio entre pintura y cine intentando establecer una metodología común de análisis, contemplando ambos campos artísticos como obras terminadas a partir de las cuales pueden surgir las leyes que las conforman a través de la construcción de un lenguaje propio que parte de diversas fuentes y disciplinas. La conclusión a la que llega el autor a través de esta comparación establecida entre pintura y cine es que sólo existen equivalencias eventuales en la parte más implícita del arte.¹⁶ Aumont afirma que “la pintura se convierte a veces en las películas, e incluso en la totalidad del cine, en una especie de penosa nostalgia, un en un recurso regresivo y a menudo gratuito”.¹⁷

A partir de este momento aumenta considerablemente el interés por la conexión cine-pintura. Prueba de ello es la celebración de dos congresos a finales de los 80, en Quimper y en Chantilly, dónde participaron diversos investigadores que expusieron sus ideas sobre los vínculos que se pueden establecer entre el cine y la pintura. Entre 1989 y 1990 se realizó en Marsella una exposición con el título “Peinture-Cinéma-Peinture”. En esos mismos años *Cahiers du cinéma*¹⁸ y *Positif*¹⁹ dedicaron respectivamente números a este tema. En 1992 se celebró un coloquio en el Museo del Louvre sobre el tema “Le portrait peint au cinéma”. Ese mismo año, el Ministère des Affaires Étrangères publicó en París una obra colectiva: “Peinture et cinéma”.²⁰

Más allá de las fronteras francesas, las publicaciones han sido también numerosas. Entre ellas destacan las que se han realizado en Italia. Por un lado, destacan algunas

¹⁵ Bonitzer, P., *Desencuadre: pintura y cine*, 2007.

¹⁶ Aumont, J., *El ojo interminable: cine y pintura*, 1997.

¹⁷ Ibídem, p. 12.

¹⁸ AA. VV., “Le cinéma est la peinture, le cinéma hait la peinture”, en *Cahiers du cinéma*, n. 421, 1989.

¹⁹ AA. VV. “Cinéma et Peinture” en *Positif*, n. 353 y 354, 1990.

²⁰ Cerrato, R., op. cit., pp. 33-34.

revistas que han dedicado números monográficos a las conexiones entre pintura y cine: *Cinema & Cinema*²¹ en 1987 y 1989 y *Art Dossier*²² en 1987. Por otro lado, diversos investigadores han escrito ensayos sobre dichas relaciones, donde sobresale Antonio Costa.²³ El autor presenta una clasificación de relaciones entre el cine y la pintura y la subdivide en cuatro tipos. En primer lugar, encontramos los documentales sobre los pintores y sobre la pintura. En el segundo tipo entrarían a formar parte las películas sobre las vidas de los pintores, donde se introduce el universo figurativo del artista y que a veces son utilizadas por los directores para añadir sus propias reflexiones sobre la pintura. En el tercero, encontramos las películas en las que los retratos son el elemento motor o el objeto de narración. Finalmente, se añaden al cuarto tipo las películas en las que las referencias a un pintor, a una escuela o a una tendencia no pretenden reconstruir un momento histórico concreto, sino establecer un vínculo con los principios de unos estilos determinados.²⁴

Sin embargo, Antonio Costa, aun reconociendo que el cine ha utilizado durante mucho tiempo una serie de recursos pictóricos que le han sido de mucha utilidad, considera que ha desarrollado mejor su propia personalidad cuando se ha ido olvidando de la pintura. No obstante, cree que más que en el cine de autor, en el que sólo se dan casos contados, es entre los directores de fotografía donde mayor influencia ha tenido la pintura.²⁵

En España, en 1961, se celebró en Barcelona la Semana Internacional del Cine en Color, en la que se debatió el tema de las conexiones entre el cine y la pintura, con escasos resultados desde el punto de vista de las aportaciones teóricas. Fue en la última década del pasado siglo, siguiendo la estela de las publicaciones francesas, cuando se incrementó de manera notable los investigadores españoles, donde podemos destacar las aportaciones de José Enrique Monterde, Áurea Ortiz y María José Piqueras y José Luis Borau. Todos

²¹ AA. VV., “Percorsi della figurazione. Cinema e Pintura”, en *Cinema & Cinema*, n. 50, diciembre, 1987; AA. VV., “Visioni de superficie. Cinema e pintura”, monográfico de *Cinema & Cinema*, n. 54-55, enero/agosto, 1989.

²² AA. VV., “Cinema e pintura”, en *Art Dossier*. Florencia: Giunti, septiembre, 1987.

²³ Cerrato, R., op. cit., pp. 34.

²⁴ Costa, A., *Cinema e Pintura*, 1993.

²⁵ *Ibidem*, p. 178.

estos trabajos, al igual que el de Antonio Costa, tienen como común denominador el interés por clarificar y explicar las frecuentes presencias e influencias de lo pictórico en el medio cinematográfico.

José Enrique Monterde en el capítulo “Cine, Pintura e Historia” de su obra *Cine, historia y enseñanza* (1986) establece una división de las maneras de utilizar la referencia pictórica, que proporciona conocimientos visuales en torno a una época. En primer lugar, la alusión, en la que de manera predeterminada se oculta la fuente iconográfica, “inspirándose en un determinado modelo pictórico sin que esa acción tome una concreta significación interna en el film”.²⁶ En segundo lugar, encontramos la imitación, una alusión confesada y reconocible directamente, puesto que lo que se busca es la rápida identificación de la fuente pictórica. Por último, la interpretación, que es la remodelación de la realidad del pasado a través de la pintura y se puede realizar de dos maneras: “integrando el referente visual en un trabajo más amplio de interpretación histórica, donde él es un elemento más y no simplemente el escenario de la Historia, y proponiendo una reflexión sobre el sentido social del arte que está sirviendo como modelo de referencia”.²⁷

Las investigadoras Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras han realizado *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual* (1995), donde se atiende a importantes cuestiones teóricas respecto a esa vinculación entre cine y pintura y dividen su trabajo en diferentes partes. La primera la dedican a la pintura al servicio de la verosimilitud histórica, afirmando que la pintura es la principal fuente visual de información para cualquier cineasta que intenta poner en imágenes el pasado.²⁸ La segunda parte la ocupan hablando de las Vanguardias en el cine, o como la llaman las autoras, “Pintura en movimiento”. En tercer lugar, encontramos todo un capítulo que analiza la presencia de los pintores en el cine, donde encontramos el uso del género biográfico, destacando a Van Gogh como una de las principales figuras que más ha atraído a los cineastas, y del cine documental artístico. Finalmente, Ortiz y Piqueras estudian la aparición directa de cuadros en la pantalla y defienden que hay dos tipos de presencia: como objeto en sí mismo, formando parte del *atrezzo*, o representado por los actores en el encuadre, es decir,

²⁶ Monterde, J. E., “Cine, pintura e historia” en *Cine, historia y enseñanza*, p. 112.

²⁷ *Ibidem*, p. 114.

²⁸ Ortiz, A. y Piqueras, M. J., op. cit., 1995, p. 49.

como *tableau vivant*²⁹, lo que revela una autorreflexión en torno a la representación visual.³⁰

En 2001, José Luis Borau leyó ante la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza un discurso titulado “La pintura en el cine. El Cine en la Pintura” para ingresar en las Reales Academias de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, apuntando en ambas direcciones, pintura-cine y cine-pintura, y habló de presencias e influencias dentro de la imagen cinematográfica. Las primeras han de considerarse voluntarias, decididas por el director o por los guionistas, y suelen ser temáticas o argumentales, incuestionables, por tanto. Las influencias, al contrario, resultan difíciles de establecer y de detectar, cabiendo el caso de verse discutidas e incluso negadas por algunos directores al ser fruto de un origen inconsciente o no pretendido al menos. Dentro de estas dos tipologías que presenta Borau, este discurso amplía el número de conceptos a partir de los cuales se pueden rastrear las conexiones entre estos dos medios artísticos y lo ejemplifica con una extensa lista de películas, tanto extranjeras como españolas.³¹

Finalmente, y al igual que se ha hecho en el apartado anterior, es interesante ver la aportación que hace un cineasta en relación a la teoría actual, siendo Peter Greenaway una de las figuras más representativas de la segunda mitad del siglo XX. Para el director británico, el movimiento fílmico está retenido, suspendido por la temporalidad pictórica, de manera que sus imágenes funcionan sin noción de continuidad, a modo de collages.³² Para ello insiste en la composición de la imagen como si de un cuadro se tratara, inspirándose sobre todo en la pintura holandesa, especialmente Vermeer, llegando a

²⁹ El *tableau vivant* es la representación mediante seres vivos de cuadros famosos. Espectáculo puesto de moda a partir de 1830 en los salones burgueses, a finales del siglo XIX pasó a formar parte de los espectáculos populares de variedades. Esta imitación en carne y hueso de algo que a su vez es una imitación de la realidad (la pintura), cosechó siempre una gran aceptación entre el público. No en balde, hoy en día es un recurso utilizado masivamente por la publicidad y el videoclip, pero desde siempre ha sido un recurso fácil y trivial, presente en el cine desde sus inicios. Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras en su libro *La Pintura en el Cine* acompañan esta definición con diferentes ejemplos. Uno de ellos es la representación de *El Juicio Universal* de Giotto (1304-1306) en la película *El Decamerón* (Il Decameron, Pier Paolo Pasolini, 1971) o la reconstrucción del cuadro *La Bañista* (Ingres, 1808) en la película *Pasión* (Godard's Passion, Jean Luc Godard, 1982).

³⁰ Ortiz, A. y Piqueras, M. J, op. cit., 1995, p. 165.

³¹ Borau J. L., *La pintura en el cine, el cine en la pintura*, 2003.

³² Ortiz, A. y Piqueras, M. J, op. cit., 1995, p. 17-18

afirmar que “la pintura holandesa es, en cierta medida, un lejano precursor del cine”.³³ El objetivo de Greenaway, tal y como sentenció el director en una conferencia celebrada en Berkeley, ha sido claro desde hace varios años: violar las fronteras entre las disciplinas para desarrollar un género que permita fusionar pintura y cine en virtud de las referencias y asociaciones cruzadas”.³⁴

Es innegable que Greenaway y Eisenstein son dos directores muy distintos entre sí, pero hay un punto en el cual la obra de ambos cineastas revela una semejanza: sus películas no se pueden entender sin tener en cuenta que, previa a la existencia del cine, está la pintura. Sin embargo, ambos viven dos momentos históricos muy diferentes, que por lo que respecta al cine se pueden resumir en el antes y el después del clasicismo cinematográfico. Eisenstein vive un momento revolucionario en todos los sentidos y comienza su obra fílmica y teórica a sólo treinta años de la invención del cine. Por el contrario, Greenaway está desarrollando su obra en un momento en que el cine ya puede reflexionar sobre su pasado y ya ha dejado de referirse a la realidad y se refiere cada vez más a sí mismo o a otros medios de la realidad. Comparando sus propuestas, se trata de demostrar cómo, para comprender globalmente su obra, es necesario tener en cuenta la presencia de la pintura: un nivel muy profundo, estructural, está la vinculación del plano cinematográfico y el cuadro pictórico; en un nivel más superficial, el bagaje cultural centrado en la tradición artística. Y fuera del terreno estrictamente plástico, podemos señalar la interpelación absoluta entre música e imagen. En el fondo, en ambos subyace la idea del cine como la obra de arte total, la síntesis de las artes.³⁵

³³ AA. VV., “Peter Greenaway o la pasión por la diferencia”, 1989, p. 125.

³⁴ Luis Fernando Galván. Cine y arte: 10 pinturas clásicas revisitadas por Peter Greenaway [En línea]. México: EnFilme, 2015. <http://enfilme.com/notas-del-dia/cine-y-arte-10-pinturas-clasicas-revisitadas-por-peter-greenaway> [Consulta: 17-5-2017].

³⁵ Ortiz, A. y Piqueras, M. J, op. cit., 1995, p. 21-22

3. EDWARD HOPPER

3.1. Estilo

Nacido el 22 de julio de 1882 en Nyack (Nueva York)³⁶, Edward Hopper fue el pintor realista por excelencia de la América del siglo XX. Es importante saber la época en la que se formó como artista: asistió al desarrollo y esplendor del cinematógrafo, vivió la Gran Depresión, las dos Guerras Mundiales y la postguerra, donde su pintura era ya un icono del ser humano postindustrial.³⁷ Sus imágenes se han convertido en el ejemplo de la experiencia americana, e incluso hoy, cincuenta años después de su muerte, seguimos recurriendo a sus obras para visualizar la sociedad de los Estados Unidos de esa época. Sin embargo, Hopper siempre rechazaba esta atribución que se le hacía como pintor de la American Scene y acusaba a artistas como Thomas Hart Benton, John Steuart y otros pintores del Medio Oeste de haber caricaturizado América. “Yo siempre quise hacer mis propias cosas. Los pintores franceses nunca han hablado de una ‘escena francesa’, y tampoco los ingleses de una ‘escena inglesa’. Esto no deja de chocarme. La originalidad de lo americano radica en un pintor. No necesita adquirirla”.³⁸

Hopper reivindicó siempre un proceso creativo en el que la realidad se ve alterada por sus sentimientos, por sus visiones interiores. Esa concepción la sintetiza en un texto que escribe en 1953 para la revista *Reality*: “El gran arte es la expresión de una vida interior del artista, y esa vida interior ha de generar su visión personal del mundo”.³⁹ Hopper no desconoce las teorías del psicoanálisis y confiesa: “La expresión del subconsciente desempeña un papel tan destacado en toda obra artística que me parece que la mayoría de las cualidades importantes que encierra las ha puesto allí el artista de manera inconsciente, y que pocos elementos importantes dependen del intelecto

³⁶ Biografía completa en el Anexo II.

³⁷ Días de Cine. *Edward Hopper y el cine* [En línea]. Madrid: Radiotelevisión Española (RTVE), 2012. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-edward-hopper-cine/1478961/> [Consulta: 3-6-2017].

³⁸ Renner, R., *Hopper*, 2015, p. 91.

³⁹ Hopper, E., “Statements by Four Artists”, 1953, en *Hopper*, 2012, p. 50.

consciente”.⁴⁰

Así pues, se confirma que el gesto realista en la obra de Hopper se convierte en un juego con las piezas móviles de lo real y las perspectivas del observador. Todo lo que parece unívocamente descifrable está en verdad construido y, a su vez, todo lo construido contiene al tiempo evidencia psicológica que lo hacen superior a lo meramente representado.⁴¹

Esta representación de la realidad bajo el prisma de la cotidianidad americana lleva al espectador a adentrarse en un mundo que le es conocido. De esta manera, Hopper incorpora como uno de los elementos principales en todas sus obras la mirada del espectador.⁴² Espectador y cotidianidad son los rasgos más notorios a destacar cuando se habla de la obra del artista, y son estas cualidades no técnicas, sino simbólicas, las que ejercen un fuerte peso en su obra llamando nuestra atención sobre lo representado. Edward Hopper lleva a quien observa la imagen a sentirse vinculado a ella. No obstante, los temas⁴³ que desarrolla, principalmente los que incluyen la presencia humana, se resisten a un desciframiento inmediato y son susceptibles de muchas lecturas según la sensibilidad del espectador. Sospecha que ha de haber un principio y un fin en aquel argumento de historia representada, pero desconoce el uno y el otro.⁴⁴

A nivel técnico, las composiciones espaciales son limpias y claras, con pocos elementos, tratados con gran sencillez y usando la geometría para ordenar el lienzo. A menudo las líneas arquitectónicas son un recurso frecuente para subrayar la soledad de la figura humana que está representando el artista y así establecer unos límites que lo separan del espacio del espectador. En cuanto al color, Hopper utiliza colores planos, y ni éstos ni la forma eran valores autónomos, sino que debían asumir una función

⁴⁰ AA. VV. *Edward Hopper*, 2004, en *Hopper*, 2012, p. 71

⁴¹ Renner, R. op. cit., 2015, p. 91.

⁴² Kranzfelder, I., *Edward Hopper. 1882-1967*, 2006, p. 37.

⁴³ De los que se habla con más profundidad en el apartado 3.2. Temas, pp. 16-19.

⁴⁴ Bornay, E., *Las historias secretas que Hopper pintó*, 2009, p. 6

eminentemente descriptiva.⁴⁵

La luz, no obstante, está cuidadosamente estudiada, y aprendida, como expone una de las máximas especialistas del artista, Gail Levin, de su etapa en París y de pintores como Rembrandt, Goya o Velázquez, de los que admiraba el dramatismo que conseguían con la iluminación.⁴⁶ Así, Hopper se convirtió en el gran pintor de la luz americano. Dominó la técnica a la perfección para conseguir importantes contrastes entre brillantes interiores iluminados y las tinieblas que se adivinan al otro lado de las ventanas.⁴⁷ Lloyd Goodrich señala que la luz que cae sobre las figuras de los cuadros de Hopper las revela en la misma medida en que las aísla.⁴⁸

En definitiva, podemos afirmar que el estilo de Hopper es muy difícil de encasillar dentro de una corriente artística concreta, con una obra que se enmarca dentro de unos parámetros libres de composición formal, haciendo que el personaje representado adquiriera independencia, soledad y a su vez se muestre como elemento de análisis por parte del observador. Hopper no fue un artista revolucionario en cuanto a su técnica o lenguaje artístico, siempre alejado de la abstracción o de inquietudes vanguardistas.⁴⁹ Sin embargo, lo que el artista nos presenta es un universo psicológico mucho más trascendental, donde se refleja de manera muy tranquila, pero a la vez tensa, la soledad y el mundo aislado que el mismo mantuvo en su vida personal y profesional.⁵⁰

⁴⁵ Jacobo Henar Barriga y Francisco Javier Lázaro Sebastián. Edward Hopper. El color del vacío, el espacio de la ausencia [en línea]. España: Andalan, 2012. <http://www.andalan.es/?p=6154> [Consulta 3-6-2017].

⁴⁶ Levin., G. Edward Hopper: the art and the artista, 1980, p. 20.

⁴⁷ Meritxell Mir. Hopper, el pintor de la luz [En línea]. Madrid: El Mundo, 2010. <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/09/16/cultura/1284637699.html> [Consulta 8-6-2017].

⁴⁸ Ottinger, D., “El realismo trascendental de Edward Hopper”, 2012, p. 57.

⁴⁹ Adolfo Vásquez Roca. *Edward Hopper y el ocaso del sueño americano* [En línea]. Santiago de Chile: Escáner Cultural. <http://www.escaner.cl/escaner78/ensayo.html> [Consulta 10-6-2017].

⁵⁰ Días de Cine. *Edward Hopper y el cine* [En línea]. Madrid: Radiotelevisión Española (RTVE), 2012. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-edward-hopper-cine/1478961/> [Consulta: 3-6-2017].

3.2. Temas

Para entender el estilo de Edward Hopper en su totalidad es necesario hacer un repaso a los temas que el artista representa en su obra y, así, entender mejor su personalidad y el contenido de su arte. Además, Hopper desarrolló ciertos temas, los cuales, en ese momento, eran inusuales, sino únicos, en la historia del arte, especialmente sus gasolineras, lobbies de hotel y oficinas.

En primer lugar, podemos encontrar temas referentes al paisaje costero en el que Hopper creció y que en su edad adulta seguía frecuentando. Por un lado, la náutica es un tema recurrente en su obra y, al igual que los impresionistas que conoció en París, la capturaba con su pincel al aire libre, utilizando la técnica de la acuarela, para captar la luz concreta de ese momento, el viento y el aire marítimo que tanto le fascinaba. Ejemplos de esta temática son obras como *Gloucester Harbor* (1926), *The Dory* (1929) o *Yawl Riding a Swell* (1935).⁵¹ Sin embargo, esta inmediatez y frescura parece que se va perdiendo a medida que plasma estos temas en su estudio con la técnica del óleo, aunque ese amor que sentía Hopper por el mar sigue siendo evocado en sus obras.

Por otro lado, sus frecuentes viajes a la costa de Nueva Inglaterra le proporcionaron un surtido de localizaciones y arquitecturas que el artista utilizó de inspiración. Los faros, por ejemplo, le daban la posibilidad de combinar su amor por el mar y la arquitectura, como vemos en la obra *The Lighthouse at Two Lights* (1929). En el pueblo de Gloucester (Massachusetts) también encontró un pintoresco entorno arquitectónico que le fascinó⁵² y le permitió empezar a explorar el efecto de la luz. Hopper seguía utilizando la acuarela, técnica que beneficiaba la captación de esta luz, que era el lenguaje a través del cual Hopper expresaba las formas y las vistas que tenía ante él. Un ejemplo de este juego de luces es *Haskell's House* (1924).⁵³

En segundo lugar, Hopper se vale del paisaje urbano como inspiración en sus obras, con la ciudad de Nueva York como principal protagonista. Y es que la arquitectura, como ya hemos podido observar, fascinaba al artista no solo por su belleza sino también

⁵¹ Levin. G., *The art and the artist*, 1980, pp. 42-43.

⁵² *Ibidem*, p. 44.

⁵³ *Ibidem*, pp. 43-44.

por sus formas, algo que podríamos asociar con una sensibilidad abstracta que Hopper siempre negó.⁵⁴ Las ciudades y sus edificios proporcionaron al artista la posibilidad de plasmar estos temas en sus cuadros, usando tanto a los edificios como a la vida interior que en ellos había, el tipo de escenas que él observaba a través de las ventanas, en restaurantes, oficinas y apartamentos. Estas ciudades eran generalmente paisajes solitarios, con la ausencia de presencia humana, de actividad; pero cuando aprecian figuras, lo hacían de manera insignificante en relación a la masiva presencia arquitectónica, como vemos en *Manhattan Bridge Loop* (1928).

Dentro de las ciudades, Hopper encuentra más temas de inspiración, como los restaurantes, donde el artista logra plasmar una gran variedad de estados anímicos a través de las composiciones, la luz y las figuras que representa. Sin embargo, estos restaurantes eran escenarios del mundo de las figuras que representaba.⁵⁵ Ejemplos de este tema son *Autómata* (1927) o *Chop Suey* (1929).

Los cines y los teatros son otro tema recurrente en la obra de Hopper, influenciado por Edgar Degas, y *New York Movie* (1939) o *Two Comedians* (1965) son una muestra de ello. Su frecuente asistencia a estos lugares tiene dos efectos directos en su pintura: incluirlos como tema en su obra y el desarrollo de composiciones que a menudo estaban influenciadas por la escenografía, la iluminación del escenario y dispositivos cinematográficos. Hopper veía el teatro como una metáfora de la vida y a sí mismo como una especie de director de escena, creando escenas que pintar basadas en los eventos que él veía a su alrededor, escogiendo a sus protagonistas a partir de las personas que observaba.⁵⁶

Encontrando inspiración una vez más en la obra de Degas, Hopper añade a su catálogo un tema bastante inusual en el arte: la representación de oficinas, un ejemplo más de las observaciones que hacia el artista de la vida de ciudad.⁵⁷ El ejemplo más ilustrativo sería la obra *Office at Night* (1940).

⁵⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 52.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 53- 55.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 58-59.

En tercer lugar, Hopper representa momentos concretos del día en su obra que le permite expresar diferentes estados de ánimo a través de la variación de los efectos de la luz. Parece que el artista tiene, al menos a un nivel subconsciente, una asociación simbólica muy definida de los diferentes momentos del día y donde la literatura tenía mucho que ver. Por ejemplo, en su propia definición del atardecer, Hopper a menudo evoca algo de misterio, del encantamiento que escritores como Verlaine, Goethe o Frost asociaban con la hora del ocaso, evidente en *Railroad Sunset* (1929) o *House at Dusk* (1935). Hopper también estaba fascinado con la noche, haciendo una yuxtaposición con el eros y la soledad de la noche en obras primerizas como *Night on the El Train* (1918) hasta sus últimos óleos, *Night Windows* (1928), *Office at Night* (1940) o *Nighthawks* (1942). Sin embargo, una sensación de alivio parece aparecer cuando Hopper evoca las mañanas, como vemos en *Eleven A.M.* (1926). Este impulso de representar contenido sugestivo en sus obras, al menos respecto a los diferentes momentos del día, podrían haber empezado tras el impacto de la poesía simbolista francesa que Hopper había estudiado en la New York School of Art en las clases del pintor Robert Henri.⁵⁸

Finalmente, siendo probablemente el bloque temático más representativo, encontramos la representación de la figura humana dentro de la obra de Hopper, una representación ajena a los protagonistas, haciendo del espectador un “voyeur”. En sus obras no solo vemos figuras solitarias, sino que Hopper también se interesa muchísimo por la interacción emocional entre parejas o, mejor dicho, la falta de ella. *Room in New York* (1932) y *Summer Evening* (1947) serían dos de los ejemplos más representativos.⁵⁹ En cualquier caso, la característica principal de las obras de Hopper en las que hay una presencia humana es la soledad del personaje (o de los personajes, aunque se representen acompañados), y es que muchas veces se ha dicho que Hopper es el pintor de la soledad de las personas en la vida urbana moderna.⁶⁰

El historiador Valeriano Bozal hace un análisis de esta soledad y saca como conclusión principal que estas personas que vemos en los lienzos del artista americano, estén juntas o no, no se comunican, provocando así su aislamiento. Observamos

⁵⁸ Ibidem, pp. 61-63.

⁵⁹ Ibidem, p. 60.

⁶⁰ Bozal. V., “El lugar de Hopper”, 2012, p. 19.

continuamente personas que esperan: esperan en un cine, esperan llegar a su destino leyendo un libro en el compartimento de un vagón, esperan quizá a que llegue un visitante. Parece que algo vaya a suceder después, después de que la mujer lea el folleto de horarios que tiene sobre sus rodillas en *Hotel Room* (1931), después de que el visitante llegue al hall del hotel en *Hotel Lobby* (1943) o después de que se acabe la conversación entre los dos jóvenes en *Summer Evening* (1947). En todos los casos, lo que pueda suceder está fuera de la pintura.⁶¹

4. EDWAR HOPPER Y EL CINE

“Cuando no me siento con ganas de pintar, me voy al cine durante una semana o más”,⁶² afirmó Hopper a un amigo suyo. Y es que el pintor americano era un fan empedernido del séptimo arte. No obstante, esta relación entre Hopper y el cine es simbiótica, y manifiesta una influencia mutua y no unidireccional. Es posiblemente el pintor que más influencia ha dejado en el cine moderno, a la par que sus lienzos poseen una incuestionable cualidad cinematográfica.

El director de fotografía Ed Lachman, en cuya filmografía destacan títulos como *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000), *Las Vírgenes Suicidas* (The Virgin Suicides, Sofia Coppola, 1999) y la habitual colaboración con el director Todd Haynes, hizo las siguientes declaraciones sobre el pintor: “Hopper captura un instante congelado en el tiempo. Creo que esa es la razón por la que muchos cineastas se sienten atraídos por él. Encontró un lenguaje muy potente y emocionante para contar una historia y dejar al espectador que asuma el papel de *voyeur*”.⁶³

Rastrear el universo de Hopper en el cine es un ejercicio fascinante que da alas a la imaginación. En los años 30 y 40, la edad de oro de Hollywood, vemos este trasvase

⁶¹ Ibídem, pp. 19-20.

⁶² Levin, G., *The art and the artist*, 1980, p. 58.

⁶³ Días de Cine. *Edward Hopper y el cine* [En línea]. Madrid: Radiotelevisión Española (RTVE), 2012. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-edward-hopper-cine/1478961/>> [Consulta: 3-6-2017]. Declaraciones hechas por el director de fotografía Ed Lachmann a propósito de la exposición “Hopper” en el Museo Thyssen-Bornemisza.

de influencias con películas como *Días sin huella* (The Lost Weekend, Billy Wilder, 1945), *Los amantes de la noche* (They Live by Night, Nicholas Ray, 1948) o *La ciudad desnuda* (The Naked City, Jules Dassin, 1948), grandes joyas del cine clásico que inspiraron a Hopper y que a su vez beben de la obra del pintor. Pero la influencia de Hopper también va más allá de los Estados Unidos. Es el caso de Michelangelo Antonioni. En *El Grito* (Il grido, 1957), los espacios periféricos de la ciudad con gasolineras en medio de la nada evocan, sin duda, los cuadros de *Gas* (1940) y *Four Lane Road* (1956) (Anexo III, figs. 1, 2 y 3).⁶⁴ A partir de aquí, y hasta nuestros días, los casos de relación entre el cine y Hopper son abundantes: en una de las escenas *Llueve sobre mi corazón* (The Rain People, 1969), de Francis Ford Coppola, vemos una clara influencia de *Hotel Room* (Anexo III, figs. 4 y 5); uno de los momentos de *Alicia ya no vive aquí* (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974), de Scorsese, nos recuerda a la pintura *People in the Sun* (1963) (Anexo III, fig. 6 y 7); en *Dinero caído del cielo* (Pennies From Heaven, 1981), de Herbert Ross, hay dos evocaciones directas a la obra de Hopper: *New York Movie* y *Nighthawks* (Anexo III, figs. 8, 9, 10 y 11); la misma obra influyó en el aspecto visual y en la paleta de colores de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) (Anexo III, figs. 12); los escenarios de *Camino a la perdición* (Road to Perdition, 2002), de Sam Mendes, tales como los restaurantes o las calles vacías de Nueva York, deben mucho al estilo pictórico de Hopper (Anexo III, figs. 13). Finalmente, es interesante también destacar la serie *Mad Men* (Matthew Weiner, 2007-2015), una de las series más importantes de los últimos años, la cual nos recuerda al mundo que crea Hopper en cada plano, no sólo por su estética, el uso de vestuario y las localizaciones (oficinas, cines, habitaciones solitarias), sino también por los temas que se tratan, como la soledad que sienten sus personajes, en especial el protagonista, Don Draper, o el final de una relación sentimental.⁶⁵

Siendo tan largo el número de referencias a la obra de Edward Hopper en el cine, se ha decidido destacar las influencias más representativas. En primer lugar, encontramos

⁶⁴ Filmin. *Edward Hopper: pintura y cine en Filmin* [En línea]. Barcelona: Filmin, 2016. <https://www.filmin.es/blog/edward-hopper-pintura-y-cine-en-filmin> [Consulta: 12-6-2017].

⁶⁵ Serena Bramble. *Mad Men Recalls Edward Hopper's Paintings in Frame after Frame after Frame* [En línea]. Estados Unidos: Indiwire, 2015. <http://www.indiwire.com/2015/09/watch-mad-men-recalls-edward-hoppers-paintings-in-frame-after-frame-after-frame-131990/> [Consulta: 20-6-2017].

el cine negro, siendo el género que más ha influenciado a Hopper en sus pinturas, así como este mismo género ha usado al artista como referencia directa. En segundo lugar, hablaremos de la obra de diferentes cineastas, los cuales tienen una relación directa y reconocida con el arte de Hopper, empezando por Alfred Hitchcock, pasando por David Lynch y Wim Wenders, y terminando con Todd Haynes. Finalmente, siendo un ejemplo único e interesantísimo a la hora de hablar de esta relación entre Hopper y el cine, haremos un breve análisis de la película *Shirley: visiones de una realidad* (2013), de Gustav Deutsch, la cual recrea trece obras del artista.

Los siguientes comentarios no tienen la intención de ser un análisis exhaustivo de la comparación de diferentes obras de Edward Hopper con planos concretos, ya que sería un estudio mucho más arduo del que nos ocupa ahora mismo. Tampoco trata de ser una monografía del género del cine negro o de los cuatro directores que nombraremos. Es, simplemente, un breve estudio de cómo la obra de un pintor ha influenciado en diferentes generaciones del séptimo arte.

4.1. Cine negro

El público que asistía al cine en los años 30 estaba dañado económica y psicológicamente por la Gran Depresión, momento en que las películas de gánsteres se volvieron muy populares, siguiendo el mito de Horatio Alger en el cual cualquier persona de clase social baja puede triunfar y hacerse rico. Con estas películas se hacía hincapié en la posibilidad de mejorar económicamente. Sin embargo, el hecho de que durante los primeros años de la Depresión sólo los gánsteres de Hollywood pudieran ascender refleja el sentimiento popular de que las instituciones americanas establecidas, como el gobierno y las empresas, habían fracasado. Los enormes beneficios generados por estas películas ayudaron a la industria del cine a mantenerse a flote, mientras que el resto de la economía americana subsistía a duras penas. A pesar de que algunos sectores denunciasen la violencia y la glorificación de los matones inherentes en las películas de gánsteres, los cines se llenaban gracias a este género.⁶⁶

Sabemos que Hopper era un amante del cine negro, y que muchas de sus obras

⁶⁶ Doss, E., “Edward Hopper, Nighthawks, and Film Noir”, 1983, p. 23.

beben de este género, a la vez que los directores recurren al artista para realizar sus encuadres, planos y escenas. Por ejemplo, su obra *Night Shadows* (1921) es el resultado del contacto con el Expresionismo alemán en su viaje a París, y se acerca al estilo que podemos encontrar en los esbozos de un *storyboard* de una película de Fritz Lang. A la vez, esta misma obra sirvió a Howard Hawks para una toma cenital de *Scarface, el terror del Hampa* (*Scarface*, 1932) (Anexo IV, figs. 1 y 2).⁶⁷

Las películas de gánsteres tenían lugar en las ciudades de Estados Unidos, ciudades que Hopper plasmaba a la perfección, como vemos en su amplio catálogo, siendo *Nighthawks* una de las obras más relevantes. Según Gail Levin, Hopper se inspiró en las películas de gánsteres de los años 30 y en el relato de Ernest Hemingway “The Killers” (1927),⁶⁸ en el que dos sicarios llegan a un restaurante de una pequeña ciudad para asesinar a un boxeador por alguna ofensa no revelada. Y la influencia da un nuevo giro sobre sí misma, pues la película homónima (*Forajidos* en español) de Robert Siodmak en el año 1946 utiliza este cuadro como punto de partida para sus secuencias (Anexo IV, fig. 3).⁶⁹ La película usó dos de las localizaciones típicas de Hopper para el alojamiento y lugar de trabajo del boxeador: una habitación oscura de hotel y una desolada gasolinera, como en *Gas* o *Four Lane Road*.⁷⁰

Un par de años más tarde, Abrahm Polonsky, el escritor de izquierdas que pronto estaría en la lista negra de Hollywood, estaría haciendo su primera película: *La fuerza del destino* (*Force of Evil*, 1948). Después de tres días de rodaje en Nueva York, Polonsky llevó a su director de fotografía, George Barnes, a una exposición de cuadros de Hopper para mostrarle que era lo que él quería plasmar en su película. “La Tercera Avenida, cafeterías, todas esas luces de fondo y esas calles vacías. Incluso cuando la gente está ahí, no los ves, de alguna manera el entorno domina a la gente”,⁷¹ comenta Polonsky en

⁶⁷ Philip French. *From Nighthawks to the shadows of film noir* [En línea]. Reino Unido: The Guardian, 2004. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/apr/25/art> [Consulta: 12-6-2017].

⁶⁸ Levin, G., *Edward Hopper. An Intimate Biography*, 1998, p. 350.

⁶⁹ Silver, A. y Ursiki, J., *The noir style*, 1999, p. 26.

⁷⁰ Philip French. *From Nighthawks to the shadows of film noir* [En línea]. Reino Unido: The Guardian, 2004. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/apr/25/art> [Consulta: 12-6-2017].

⁷¹ Lucia, C., Grundmann, R. y Simon, A. (eds.), *American Film History. Selected Readings, Origins to 1960*, p. 451.

relación a la obra de Hopper, y es con este estilo con el que finalmente impregna el film (Anexo IV, fig. 4).

Otro aspecto importante a destacar es el vestuario utilizado en las películas del cine negro. El gánster ortodoxo del Hollywood de los años 30 está personificado con un particular estilo de dureza, llevando el clásico traje de corte recio y sombreros rígidamente angulares que le hacen parecer frío, callado e inflexible. Los dos clientes masculinos que aparecen en *Nighthawks* de Hopper se asemejan a James Cagney o Edward G. Robinson, el típico gánster hollywoodiense con sombrero de fieltro y pose tenaz. Las mujeres, por su lado, son representadas en este tipo de películas como mujeres de carácter, con una fuerte carga erótica, como Jean Harlow en *El enemigo público* (*The Public Enemy*, William A. Wellman, 1931). Estos personajes se caracterizaban por vestir con ropa muy ajustada, llevar las uñas esmaltadas, tener el pelo teñido y fumar cigarrillos, como la mujer pelirroja que aparece en *Nighthawks*. Y es que es esta obra la que, sin duda, mejor evoca el estilo de las películas de gánsteres del cine clásico.⁷²

4.2. Alfred Hitchcock

Alfred Hitchcock era un gran aficionado al arte y coleccionista, llegando a tener una colección con obras de Paul Klee, Giorgio De Chirico y Georges Roualt, entre otros. La lista de pintores cuyas huellas pueden distinguirse en sus películas es extensa: Dante Gabriel Rossetti, Salvador Dalí, René Magritte... y, por supuesto, Edward Hopper. Ambos son aficionados a la mirada a través de la ventana, una mirada que se identifica con la del *voyeur*, el espectador del cuadro, el espectador del film.⁷³

Si pensamos en ventanas y mirones, de inmediato pensamos en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), cuya trama equivale casi totalmente a su topología. Se trata de un patio de vecinos, pero sobre todo de una ventana interior situada frente a otras ventanas por la que un hombre mira lo que sucede tras las otras ventanas donde algunos

⁷² Doss, E., op. cit., 1983, pp. 24-25.

⁷³ Carmen Pinedo Herrero. *Los mundos compartidos de Alfred Hitchcock y Edward Hopper* [En línea]. Madrid: Anatomía de la Historia, 2015. <http://anatomiadelahistoria.com/2015/03/los-mundos-compartidos-de-alfred-hitchcock-y-edward-hopper> [Consulta: 3-7-2017].

seres viven.⁷⁴ Es una obra que explicita los mecanismos voyeristas que rigen el cine, pues todos asistimos a la contemplación de una vida ajena sin pedir permisos y sin que el personaje conozca nuestra existencia. Del mismo modo, el protagonista, Jeff, observa la vida de sus vecinos. Y es que para Hitchcock todos somos voyeurs, tal y como comenta a Truffaut en la ya histórica conversación que mantuvieron los dos maestros. “Sí, el hombre era un voyeur, pero ¿no somos todos voyeurs? [...] Estoy seguro que nueve de cada diez personas, si advierten al otro lado del patio a una mujer que se desnuda antes de irse a la cama, o simplemente a un hombre que está ordenando su habitación, no podrán evitar pararse a mirar”.⁷⁵ Por ello, podemos atisbar una clara influencia de Hopper en esta película, ya que, si recuperamos los temas más significativos en su obra, vemos que el voyerismo es uno de los más significativos.

A pesar de que con solo la temática del film de Hitchcock ya se crea un paralelismo con la obra de Hopper, podemos intuir diferentes guiños que nos recuerdan a cuadros del artista. Por ejemplo, el plano de la vecina haciendo ejercicio parece una alusión a *Night Windows* (Anexo V, figs. 1 y 2), viendo en ambos a una mujer que desconoce la mirada de cualquier espectador. La pintura expone las oportunidades voyerísticas de la ciudad americana moderna y la contradicción que ofrece entre el acceso a la vida íntima de extraños y a la soledad y el aislamiento urbanos.⁷⁶

Otro ejemplo nos lo facilita la pareja fundadora del suspense en *La ventana indiscreta*, sobre la que recaen las sospechas de Jeff, quien piensa que la mujer ha sido asesinada por el marido. Una de sus escenas recibe un tratamiento estético similar a *Room in New York* (Anexo V, figs. 3 y 4), donde en ambas obras nos topamos con un matrimonio en descomposición y con una composición muy parecida: la mirada penetra de nuevo a través de la ventana en la intimidad de la relación, y vemos la figura del marido a la izquierda y la de la mujer a la derecha, en una habitación de color verde, con cuadros colgados en las paredes.

En *La ventana indiscreta*, todos los apartamentos generan suspense, igual que lo

⁷⁴ AA. VV. “La mirada y el punto de vista en el cine de Hitchcock”, 1989, p. 148.

⁷⁵ Truffaut, F., *El cine según Hitchcock*, 1997, p. 205.

⁷⁶ MoMA. *Edward Hopper, Night Windows, 1928* [En línea]. Nueva York: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/79270> [Consulta: 10-7-2017].

hacen las pinturas de Hopper, generando en el espectador la duda y el suspense que le lleva a confabular con las posibilidades de esa escena que está observando, ya sea plasmada en lienzo o en pantalla.

A parte de un paralelismo temático entre la obra de Hitchcock y Hopper, también podemos encontrar uno en el retrato de los paisajes urbanos o rurales, en el mundo que crean ambos artistas para sus obras. Podemos nombrar *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943), los primeros planos de la cual recuerdan a *Street Scene, Gloucester* (1934) (Anexo V, fig. 5 y 6) o a cualquier retrato rural de Hopper. De esta misma película también sale una escena que se puede contraponer con la obra *Queensborough Bridge* (1913) (Anexo V, fig. 7 y 8), mostrando en ambas los estragos de la modernidad en Estados Unidos: mientras que en la escena de Hitchcock vemos un puente que ha permitido salvar la distancia entre las dos orillas del río, en la pintura de Hopper vemos un puente que devora una casa gótica del siglo XIX, señalando su caducidad y la necesidad de dar paso a la modernidad. Este puente también lo podemos ver representado de manera aproximada en una de las escenas de *Vértigo* (1958) (Anexo V, fig. 9), igual que se aprecia una similitud entre la torre de la iglesia donde la protagonista, Scottie, sufre su vértigo y los paisajes de faros pintados por Hopper (Anexo V, figs. 10 y 11), ambos espacios inundados de soledad y silencio. Otro guiño a destacar sería *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964) en relación a la obra *Office at Night* (Anexo V, figs. 12 y 13), que muestra la opresión del sujeto en el trabajo mediante la geometría del mobiliario de oficina. Hitchcock se inspira en él para la escena de *Marnie* en la oficina, donde el personaje es asediado por la institución del trabajo y, por ello, permanece encerrada entre líneas y geometrías.⁷⁷

Sin embargo, referencia *hopperiana* más célebre la encontramos en la filmografía de Hitchcock lo vemos en el motel Bates de su película *Psicosis* (*Psycho*, 1960), el cual coge de inspiración la casa victoriana protagonista de la obra *House by the Railroad* (1925) (Anexo V, figs. 14 y 15).⁷⁸ Esta casa también juega un papel importante en otras

⁷⁷ Rafel Vidal Sanz. Edward Hopper y Alfred Hitchcock [En línea]. Madrid: Extracine, 2012. <http://extracine.com/2012/09/edward-hopper-alfred-hitchcock-influencia> [Consulta: 12-7-2017].

⁷⁸ Levin, G., op. cit., 1998, p. 536.

dos grandes películas: *Gigante* (Giant, 1956), de George Stevens, y *Días del cielo* (Days of Heaven, 1978), de Terrence Malick (Anexo V, figs. 16 y 17).

4.3. David Lynch

Es sabido que David Lynch estaba destinado inicialmente a la pintura. Un deseo infantil que en principio no sabía cómo llevar a cabo, ya que creía, dice, que los pintores eran cosa de siglos pasados, lo que da a entender que sus padres no le habían puesto al corriente y que, al menos al principio, no estimularon y proporcionaron sus ambiciones artísticas. Y a pesar de que su carrera acabó dirigida hacia el cine, Lynch reconoce la inspiración de grandes nombres de la pintura abstracta americana, como Jackson Pollock y Mark Rothko, el expresionista austríaco Oskar Kokoschka y, sobre todo, Francis Bacon y Edward Hopper.⁷⁹ Hablando de este último, el director hizo las siguientes declaraciones: “Edward Hopper es otro tipo al que quiero, pero más por el cine que por la pintura. Inmediatamente, cuando ves esas obras, sueñas”.⁸⁰

Esta influencia que ejerce el pintor sobre Lynch también debe mucho al hecho de que el cineasta trabaje con unos colaboradores que mantienen una relación privilegiada con la obra del pintor. Jack Fisk, amigo de infancia del director, encargado de los decorados de las películas *Una historia verdadera* (The Straight Story, 1999) y *Mulholland Drive* (2001), trabajó en los años 70 en dos películas de Terrence Malick, *Malas Tierras* (Badlands, 1973) y *Días del cielo*, donde se percibe la herencia pictórica de Hopper. Patricia Norris, responsable del diseño de producción del capítulo piloto de *Twin Peaks* (1990), la película *Twin Peaks: Fuego camina conmigo* (Twin Peaks: Fire Walk with Me, 1992), *Carretera Perdida* (Lost Highway, 1997) y *Una historia verdadera*, concibió con Wim Wenders el decorado de la escena que recrea *Nightawks* en *El final de la violencia* (The End of Violence, 1997), de la cual hablaremos más adelante.

Gracias a esta admiración que siente Lynch y sus colaboradores hacia el pintor americano, el universo cinematográfico del director está salpicado de instantes y escenas que devuelven al espectador al universo pictórico de Edward Hopper. El especialista en

⁷⁹ Chion, M., *David Lynch*, 2003, pp. 22-25.

⁸⁰ Rodley, C. (ed.), *Lynch on Lynch*, 2005, p. 17.

cine americano Jean Foubert, a propósito del simposio "Hopper. El cine y la vida moderna" organizado en 2012 por el Museo Thyssen-Bornemisza, dio una conferencia cuyo tema era la relación de Hopper y David Lynch,⁸¹ en la cual destaca algunas escenas de la filmografía del director que recuerdan a las obras del pintor. Por ejemplo, las vistas de Lumberton en *Terciopelo azul* (Blue Velvet, 1986) recuerdan a las de Gloucester pintadas por Hopper (Anexo VI, fig. 1). *Gas y Four Lane Road* evocan la gasolinera de *Twin Peaks* (Anexo VI, fig. 2). La sala de espectáculos y el silencio de *Mulholland Drive* nos devuelve el recuerdo de algunos de los teatros elegidos como decorado por el pintor, como *New York Movie* (Anexo VI, fig. 3) y la escena en un restaurante recuerda a *Chop Suey* (Anexo VI, figs. 4 y 5).

En esta misma conferencia, Jean Foubert habla de los clichés de lo americano, de su significación, y de cómo la crítica, a raíz de esto, compara el trabajo de Lynch con el de Hopper. Hopper se conoce como el pintor de la vida diaria estadounidense del siglo XX, y es este carácter arquetípico de las escenas de la vida diaria americana pintadas por el artista lo que explica, en parte, la relación entre su obra y el cine narrativo de Hollywood y, por lo tanto, lo que podríamos llamar la americanidad de una obra pictórica que en vez de ser una pintura de América ofrece una sucesión de clichés americanos. Hopper, para Foubert, es ante todo un artista americano de la hiperrealidad. Está más preocupado por la representación de una manera americana que de la representación de la propia América. Lo mismo pasa con Lynch, un cineasta americano de la hiperrealidad y que muestra en sus películas un conjunto de clichés de la escena cultural y de los paisajes americanos: ciudades pequeñas, chalets, moteles y restaurantes. Las obras de Lynch y Hopper pertenecen, por lo tanto, al parecer y al cliché.

Foubert va más allá y destaca una de las constantes del pintor: el voyerismo, una mirada ilícita que se introduce en un espacio de la vida privada para robar y plasmar en un lienzo un momento de intimidad. Foubert hace un paralelismo entre esta temática tan recurrente en el pintor con una escena fundamental de *Terciopelo azul*, donde el protagonista Jeffrey se cuela ilegalmente en el piso de Dorothy Vallens, una cantante de cabaret, la cual vuelve a su casa después de una actuación y Jeffrey ha de esconderse en

⁸¹ Conferencia de Jean Foubert. *Hopper y David Lynch* [En línea] Madrid: Educa Thyssen, Museo Thyssen-Bornemisza, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=paIOjS-x-Io> [Consulta: 13-7-2017]. Conferencia de Jean Foubert, especialista en cine americano dentro del Simposio "Hopper. El cine y la vida moderna" organizado en junio de 2012 por el Museo Thyssen-Bornemisza.

un armario, donde experimentará el placer del voyeur cuando desviste la mujer. Sin embargo, el juego de poderes se invierte cuando Dorothy le descubre y le obliga, con un cuchillo, a desvestirse también y el cuerpo del hombre se objetiviza y sirve para satisfacer, en esta ocasión, a Dorothy. En ese momento, el malo de la película, Frank Booth, entra en el piso y Jeffrey tiene que volver a esconderse en el armario, donde verá a Booth abusar de Dorothy. Así pues, según Foubert, esta relación de fuerza que se establece entre Dorothy y Jeffrey se organiza alrededor de saber quién mira a quien.

4.4. Wim Wenders

El director alemán Wim Wenders es un admirador confeso de Edward Hopper, al que se refiere constantemente como una de sus influencias más notorias en relación a sus filmes. De hecho, un volumen que recoge textos escritos por Wenders en los que habla de artistas que le han inspirado dedica un capítulo a Hopper, y éste empieza así: “Un volumen gordo y pesado. Ese era mi libro de cabecera para todo lo relacionado con Edward Hopper. El libro tenía reproducciones de sus principales cuadros y había sufrido varias mudanzas, pero lo que más había sufrido era el rodaje de *El amigo americano* (Der Amerikanische Freund, 1976), porque en aquella época mi camarógrafo Robby Müller y yo sentíamos tal fascinación por Hopper que cargábamos a todas partes con las reproducciones de esos cuadros y los tomábamos de modelo para muchos encuadres. Incluso arrancamos varias páginas y las clavamos en las paredes de los hoteles y de las oficinas de producción”.⁸²

Esta influencia la vemos, principalmente, en los paisajes urbanos americanos de Wenders. Para el cineasta, los cuadros de Hopper podrían ser el inicio de un nuevo capítulo en una película sobre América, escarbando en las profundidades del sueño americano.⁸³ Y es que para Wenders, el paisaje era probablemente la parte más importante de sus películas, llegando a afirmar que “podrían ser [los pasajes] incluso los actores protagonistas y los seres humanos que los habitan serían los extras”.⁸⁴ Así pues,

⁸² Wenders W., “Edward Hopper: fotogramas de un sueño americano”, 2016, p. 45.

⁸³ Ibídem, p. 47.

⁸⁴ Wenders, W. y Wenders, D., *Como si fuera la última vez*, 2009, p. 127.

las ciudades han sido un paisaje habitual y casi un campo de experimentación para sus imágenes, comenzando por las urbes de su entorno vital más inmediato, las ciudades alemanas, como el Hamburgo de *El amigo americano* o el Berlín de *El cielo sobre Berlín* (Der Himmel über Berlin, 1987). Sin embargo, lo que interesa aquí es saber cómo un cineasta europeo se introduce en otro continente completamente ajeno al suyo y muestra un paisaje urbano estadounidense.⁸⁵

Los paisajes urbanos en los que se ven inmersos las películas de Wim Wenders nos recuerdan en muchas ocasiones al mundo que Hopper pintaba en sus lienzos, dejándonos una larga lista de ejemplos. En *Alicia en las ciudades* (Alice in den Städten, 1974) veremos el viaje que emprende el protagonista, Winter, a Nueva York, pasando por carreteras, parándose en un café de carretera, llenará el tanque de gasolina, pasará una noche en un motel... Y llegará finalmente a la Gran Manzana, un viaje que nos recuerda al estilo de Hopper, un estilo que veremos también en *El amigo americano*. En una de sus secuencias veremos un paisaje urbano con una cafetería en primer plano y la ciudad al fondo, que podría hacer un guiño a *Nighthawks* y a la soledad de la gran ciudad que Hopper trataba de plasmar en sus obras (Anexo VII, fig. 1). Otro ejemplo que alude al mundo *hopperiano* sería *El Hotel del Millón d Dólares* (The Million Dollar Hotel, 2000), donde la acción se sitúa en esta ocasión en Los Ángeles, y donde veremos paisajes urbanos, interiores de cafeterías y personajes que nos recordarán de nuevo a Hopper (Anexo VII, figs. 2, 3 y 4).

Y no podemos dejar de mencionar a *París, Texas* (1984), la cual tiene dos influencias visuales muy notorias: el fotógrafo Walker Evans y Edward Hopper. Del último, Wenders toma prestado la imagen del reverso del sueño americano, la de la soledad y el aislamiento.⁸⁶ La impactante cinematografía de Robby Müller completa el hechizo, con saturados colores que le brindan homenaje al maestro.⁸⁷ El viaje que

⁸⁵ Gorostiza, J., “Fascinación y espanto. El paisaje urbano estadounidense según Wenders”, 2011, p. 48.

⁸⁶ Revista de Cine Mabuse. *París, Texas de Wim Wenders. La reescritura del sueño americano* [En línea]. Chile: Revista de Cine Mabuse, Edición n. 96. <<http://www.mabuse.cl/articulo.php?id=86674>> [Consulta: 11-7-2017].

⁸⁷ Carlos González García. *Sobre la relación entre la pintura de Edward Hopper y el cine* [En línea]. Buenos Aires: Faena Aleph, 2015. <<http://www.faena.com/aleph/es/articles/sobre-la-relacion-entre-la-pintura-de-edward-hopper-y-el-cine/>> [Consulta 3-7-2017].

emprende el protagonista, Travis, por la carretera, con gasolineras solitarias, cafeterías y moteles son paisajes que vemos en la obra de Hopper, al igual que los paisajes urbanos, como vemos en la escena final del film, cuando vemos al hijo de Travis, Hunter, volviendo a los brazos de su madre, Jane, con una oscuridad urbana que se intensifica por unos rayos de neón procedentes de una farola (Anexo VII, figs. 5, 6, 7 y 8).⁸⁸

Pero es, sin duda, en *El final de la violencia* donde esta relación entre ambos artistas es más evidente. Wenders va más allá y recrea en una de las escenas un decorado, construido para la película que están rodando los protagonistas, que reproduce casi literalmente el cuadro *Nighthawks* (Anexo VII, fig. 9) y muchas de las calles, gracias a la visión de Wenders, podrán ser fragmentos de los lienzos de Hopper.⁸⁹

4.5. Todd Haynes

Aclamado por películas como *Veneno* (Posion, 1991), *Safe* (1995), *Lejos del cielo* (Far from Heaven, 2002) y, sobre todo, *Carol* (2015), Todd Haynes es uno de los más importantes cineastas estadounidenses contemporáneos. El aislamiento visual y emocional de sus personajes, la exuberante y estática angustia de sus escenarios y su capacidad para explotar la naturaleza misteriosa y paranormal de la vida estadounidense se relaciona fuertemente con el trabajo de Edward Hopper. Por este motivo, la Tate Modern de Londres programó a propósito de la exhibición dedicada a Hopper en 2004 un programa de películas seleccionadas por Todd Haynes que, en opinión del director, tienen relación con el pintor. Con este objetivo, se realizó un simposio en el que el director hablaba con Richard Dyer, profesor de estudios cinematográficos en la Universidad de Warwick, sobre la influencia de Hopper en su trabajo y en la de las películas seleccionadas en el programa.⁹⁰

⁸⁸ ELSAESSER, T., "Spectators of Life, Place, and Self in The Films of Wim Wenders", 1997, p. 248.

⁸⁹ Gorostiza, J., op. cit., 2011, p. 59.

⁹⁰ Todd Haynes with Richard Dyer. *Double Indemnity: Todd Haynes / Edward Hopper* [En línea]. Londres: Tate Modern, 2004. <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/double-indemnity-todd-haynesedward-hopper-todd-haynes-richard-dyer> [Consulta 18-7-2017]. Richard Dyer, profesor de estudios cinematográficos de la Universidad de Warwick, se une a Todd Haynes para discutir los temas planteados en su filmografía en relación a la obra de Edward Hopper. Conferencia realizada a propósito de la

Dyer afirma que de alguna manera las obras de Hopper contienen una gran carga narrativa a pesar de que, en sí mismas, no cuentan nada, y que Hollywood es algo donde lo narrativo tiene mucha importancia. Así pues, pregunta a Haynes si ve calidad narrativa en la obra de Hopper. El director responde que es precisamente esa falta de eventos narrativos lo que le atrae del pintor, y que es precisamente ese sujeto inerte lo que realmente hizo un impacto en él.

Hablando sobre *Lejos del cielo* y la influencia que tuvo el pintor en esta película, Todd Haynes afirma que las mujeres de los cuadros de Hopper ocupan un espacio confinado en valores americanos, donde la opresión acaba determinando los valores de estas mujeres. Sin embargo, esto no significa que no podamos empatizar con estas mujeres en relación a su situación social. Haynes no habla de identificación sino de reconocimiento, del reconocimiento de estos personajes dentro de su limitado abanico de posibilidades. Y es precisamente eso con lo que el público puede empatizar, porque todos hemos sentido eso en algún momento. Así es como nos sentimos acerca de esos personajes.

A un nivel más superficial, Haynes reconoce que el estilo de Hopper está presente dentro de sus películas y explica que, al empezar a crear una de ellas, siempre hace un libro de imágenes que le servirá para mostrar lo que quiere en su película. Las obras de Hopper siempre estarán muy presentes en estos libros que crea el director, en especial las pinturas en las que aparecen mujeres solas, que inspiraron escenas de *Lejos del cielo*. *New York Movie* también será otra de las obras que inspiraron a Haynes para una de sus escenas en la misma película. El director reconoce que es la copia más literal que ha hecho en uno de sus films y la usa para la escena en la que el protagonista, Frank Whitaker, llega a un cine y ve a dos hombres yéndose a la parte de arriba de la sala (Anexo VIII, fig. 1).

Como ya hemos visto, en la obra de Hopper hay un enorme depósito de ansiedades psicológicas, una serie de historias reprimidas bajo una tranquila superficie. Esta misma sensación se tiene en la película *Safe*, en la cual hay una escena nocturna en un dormitorio entre un matrimonio, donde los dos están sentados en lados opuestos de la cama y se enfrentan el uno al otro. Hay un enorme abismo entre ellos, que es amplificado por el uso que hace Haynes del plano abierto. La sensación de alienación también está presente en

exposición “Edward Hopper”, organizada por la Tate Modern entre el 7 de mayo y el 5 de septiembre del 2004.

la forma en que utiliza el interior de la habitación: los espejos, la arquitectura, la decoración. Puedes rastrear tal escena directamente de vuelta a la obra de Hopper (Anexo VIII, fig. 2), y es que todo en su pintura, sus interiores en particular, está lleno de significado que impulsa a la narración.⁹¹

Carol es un film en el cual dos mujeres se enamoran en los Estados Unidos de los años 50. Por sus notables cualidades pictóricas y por la época en la que estas dos mujeres viven, la película no deja de recordarnos al estilo *hopperiano* del que venimos hablando. El mismo Haynes reconoce la influencia de Hopper en su última película, y uno de los ejemplos más claros es la escena en que una de las protagonistas, Therese, está sentada en una cama con una maleta al lado (Anexo VIII, fig. 3).⁹² Sin embargo, esta relación entre Hopper y Haynes no se queda sólo aquí y vemos notables referencias al largo del film. Por ejemplo, el uso del color verde y cómo este baña las diferentes escenas de la película (Anexo VIII, figs. 4 y 5), igual que lo hace en las pinturas de Hopper. También es muy evidente ver como la ciudad de Nueva York que vemos en *Carol* debe mucho a los paisajes urbanos de los lienzos del artista (Anexo VIII, fig. 6), así como el uso de las ventanas y el punto de vista del voyeur que vemos en diferentes escenas de la película también son propios de la obra de Hopper (Anexo VIII, fig. 7). Finalmente, si intentamos establecer un paralelismo entre *Carol* y la obra de Hopper, también es interesante ver como ambos artistas intentan plasmar la soledad de las mujeres que protagonizan sus respectivas obras (Anexo VIII, figs. 8 y 9).

4.6. *Shirley: visiones de una realidad*

En *Shirley: visiones de una realidad*, el director y arquitecto austríaco Gustav Deutsch lleva a cabo una minuciosa reconstrucción tridimensional de trece cuadros de Hopper. Para el director, la pintura es un espacio cinematográfico que, en consecuencia, puede ser habitado por personajes (y transformado en cine). Esta reconstrucción se

⁹¹ Gregory Crewdson. *Aesthetics of alienation* [En línea]. Londres: Tate Modern, 2004. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/aesthetics-alienation> [Consulta: 13-7-2017].

⁹² Tim Robey. *A conversation with Todd Haynes, director of Carol* [En línea]. Londres: The Telegraph, 2015. <http://www.telegraph.co.uk/film/carol/todd-haynes-interview/> [Consulta: 20-7-2017].

fundamenta en los personajes y en los decorados, algo así como un hiperrealismo invertido: aquí es la realidad (personajes de carne y hueso, decorados) la que imita al arte. La mayor diferencia radica en los colores planos y lisos del cine, como si Deutsch hubiese prescindido de los rasgos matéricos de la pintura, si es que no se trata de una uniformización digital que transforma estos espacios en escenarios extraños, un artificio como el de esas películas que combinan animación y personajes reales.⁹³

Deutsch conecta las pinturas con la historia ficticia de una actriz teatral de Nueva York, inspirada por los personajes femeninos de Hopper (tan solo uno de los cuadros originales carece de figuras humanas, *Sun in an Empty Room*), que conduce al espectador a través de las guerras de los Estados Unidos y su historia social desde 1931 y 1965. Los cuadros/escenas se ordenan cronológicamente, siempre en un mismo día, el 28 de agosto (hay una excepción, la del mismo cuadro sin personajes, *Sun in an Empty Room*). La radio nos da información puntual de la actualidad mundial (la Depresión, Hitler, Stalingrado, Elia Kazan, Martin Luther King, etc.) y las reflexiones en *off* de Shirley nos hablan de su vida, su vinculación política (el Group Theater, el Living Theater, la Caza de Brujas), ocasión que también se aprovecha para introducir multitud de referencias culturales, que van desde las teatrales a Emily Dickinson, Platón o Elvis Presley.

La primera vez que nos encontramos con Shirley es a bordo de un tren, donde lee un libro de poemas de Emily Dickinson, recreando la pintura *Chair Car* (1965) (Anexo IX, fig. 1) y presenta varios motivos que iremos viendo a lo largo de la película: colores increíbles, fuertes diagonales, luces brillantes y grandes ventanas que vacías que prometen un mundo más grande fuera de los confines de la propia vida de la protagonista.⁹⁴ La siguiente escena es *Hotel Room*, ambientada en el París de 1931, donde Shirley contempla la idea de volver a Nueva York después de unas vacaciones en Europa (Anexo IX, fig. 2). No es sorprendente, dado que Shirley se supone que es una actriz profesional, una serie de obras que se refieren directamente al teatro y al cine, como *New York Movie* en la que encontramos a Shirley “interpretando el papel” (según sus propias

⁹³ Jaime Pena. La película de la semana: Shirley Visions of Reality, de Gustav Deutsch [En línea]. Madrid: Caimán Cuadernos de Cine, 2014. <https://www.caimanediciones.es/la-pelicula-de-la-semana-shirley-visions-of-reality/> [Consulta 20-7-2017].

⁹⁴ Deborah Young. Shirley, Visions of Reality: Berlin Review [En línea]. Los Ángeles: The Hollywood Reporter, 2013. <http://www.hollywoodreporter.com/review/shirley-visions-reality-berlin-review-420118> [Consulta: 20-7-2017].

palabras) de la acomodadora rubia (Anexo IX, fig. 3). En *Intermission* (1963), la protagonista ve una película francesa romántica (Anexo IX, fig. 4 y 5) y en *Hotel Lobby* lee una obra de teatro (Anexo IX, fig. 6 y 7) de Thornton Wilder dirigida por Elia Kazan, en la que ella va a desempeñar el papel de una criada. En alguna de las escenas, Shirley es acompañada de su silenciosa pareja (no tiene ninguna línea de diálogo en todo el film), Steve, como vemos en la recreación de obras como *Room in New York* (Anexo IX, fig. 8) o *Excursion Into Philosophy* (1959) (Anexo IX, fig. 9 y 10). Más tarde, el mismo hombre interpretará a su jefe en *Office at Night* (Anexo IX, fig. 11).

La composición visual de *Shirley: visiones de una realidad* es sin lugar a dudas deslumbrante, aunque cueste subordinarse por completo al encuadre estático (que apenas es interrumpido por pequeños movimientos de cámara), y haciendo justicia al legado artístico de Hopper rinde un original homenaje a la contemplación de sus óleos, a través de poses teatrales perfectas por parte de su elenco de actores y de su actriz protagonista, de sus texturas poéticas, iluminación fría y milimétrica plagada de contrastes y claroscuros, riqueza cromática y un minimalismo que corresponde a la perfección a los fotogramas auténticos, recreando las diagonales, los objetos inertes que pueblan las habitaciones y sobre todo, resucitando a los angustiados personajes de sus cuadros.⁹⁵

⁹⁵ Andrea Núñez-Torrón Stock. Shirley: Visiones de una realidad [en línea]. Madrid: El antepenúltimo mohicano (eam) Cinema Magazine. <http://www.elantepenultimomohicano.com/2014/08/shirley-visiones-de-una-realidad-critica.html> [Consulta: 20-7-2017]

5. CONCLUSIONES Y PROSPECTIVA

Una vez finalizado este estudio, podemos realizar varias resoluciones. En primer lugar, llegamos a la conclusión de que, en comparación con otras disciplinas y después de haber hecho un breve repaso a lo que la teoría del arte dice en relación a las conexiones entre el cine y la pintura, los investigadores que tratan este tema son escasos, al menos durante la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, los autores que abarcan esta cuestión nos proporcionan un seguido de opiniones de carácter muy teórico que amplían nuestros horizontes a la hora de plantearnos la relación entre cine y pintura, desde el cine “autorreferencial” que defiende Malevich hasta el debate sobre plasmación de la realidad, que enfrenta figuras como Arnheim y Bazin.

No será hasta los años setena cuando se incrementarán notablemente los estudios sobre este tema, donde destacarán los teóricos de Francia, Italia y España. Es a partir de este momento cuando se empezarán a clasificar las expresiones de la relación entre el cine y la pintura, llevando el estudio de esta disciplina a un nivel mucho más práctico del que habíamos visto en la primera mitad del siglo XX. Comprobaremos, pues, que el cine no solo se ha servido de la pintura para la recreación puntual de un cuadro o la representación de la vida de un artista pictórico, sino que ha cogido una serie de elementos de ésta, como la iluminación, la fotografía, el vestuario el enfoque, e incluso ha servido a los cineastas para reproducir de forma fiel épocas de la historia.

En segundo lugar, y una vez asimilada toda la información que nos dan los teóricos a la hora de establecer conexiones entre el cine y la pintura, hemos visto el caso de un pintor concreto, Edward Hopper, y como su estilo pictórico y sus temas han influenciado en el lenguaje cinematográfico de varias generaciones. El voyerismo, el sentimiento de soledad del individuo y la manera de representar la figura de la mujer son tres de los temas más representativos de la obra del pintor que, a su vez, serán de gran influencia en diferentes cineastas. No obstante, el estilo de Hopper a la hora de plasmar una época, un paisaje urbano y carreteras solitarias son también fuentes de inspiración para muchos directores y sus equipos técnico, llegando a plasmar en sus escenas ese mundo *hopperiano* tan reconocible.

Finalmente, y haciendo una prospectiva tras haber concluido este trabajo, encuentro importante remarcar la poca relevancia que creo que se le da a este tema. Es de extrañar que, pese al reconocimiento que muchos cineastas le han dado a la obra de

Edward Hopper y lo clara que es su influencia en una larga lista de directores y películas, los estudios que hay respecto al tema son prácticamente inexistentes. Sin embargo, hay que destacar diferentes iniciativas: en 1980, el Whitney Museum abrió una exposición retrospectiva sobre Hopper en la que la organizadora, historiadora del arte y especialista en el pintor, Gail Levin, insiste en la importancia de la relación entre Hopper y el cine y el cine y Hopper; en 1995, de nuevo el Whitney Museum organizó otra exposición sobre Hopper, donde se volvió a hacer hincapié en la influencia del pintor en el cine americano; en 2004, la Tate Modern hizo una retrospectiva del artista e incluyó en la exhibición un programa de películas escogidas por el director Todd Haynes, y, por último, la exposición más reciente fue la organizada por la Fundación Thyssen-Bornemisza en 2012, donde se incluyó el simposio “Edward Hopper, el cine y la vida” y un ciclo de cine que ponía en evidencia las relaciones entre el pintor y diferentes películas. Con el propósito de enriquecer el trabajo todo lo posible, he intentado acceder a toda la información que había a mi disposición sobre estos programas.

A nivel personal, el presente estudio ha supuesto un gran aprendizaje, no solo por los conocimientos adquiridos, sino también por el hecho de realizar un trabajo académico. Este estudio ha supuesto la unión de dos de mis disciplinas artísticas favoritas y me ha dado la posibilidad de analizar más profundamente las conexiones entre cine y pintura, ejemplificándolas con grandes obras de directores del séptimo arte y las pinturas de uno de los nombres más importantes de la pintura del siglo XX: Edward Hopper. A pesar de haber puesto todo mi ímpetu en el presente trabajo, los temas han sido tratados de una manera un tanto superficial, siendo de alguna manera la base para una más amplia investigación en un futuro.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DOCUMENTALES:

- AA. VV. “Peter Greenaway o la pasión por la diferencia”. En *Archivos de la Filmoteca*, n. 1, marzo-mayo de 1989.
- AA. VV. *Hopper*. [Cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 12 de junio – 16 de setiembre de 2012]. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2012.
- AA. VV. *Edward Hopper*. [Cat. exp., Londres, Tate Modern, 27 de mayo – 5 de septiembre de 2004]. En “Sobre la fortuna crítica de Edward Hopper” de T. LLORENS, en AA. VV., *Hopper*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2012.
- AA. VV. “La mirada y el punto de vista en el cine de Hitchcock”. En: *Alfred Hitchcock*. Oviedo: Viendo Mirar, 1989.
- ALBÈRA, F. *Los Formulistas rusos y el cine: la poética del cine*. Barcelona: Paidós, 1998.
- ARNHEIM, R. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1986.
- AUMONT, J. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BAZIN, A. *¿Qué es el Cine?* Madrid: Rialp, 1990.
- BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos* por W. BENJAMIN. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1994.
- BONITZER, P. *Desencuadre: pintura y cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- BORAU, J. L. *La pintura en el cine, el cine en la pintura*. Madrid: Ocho y Medio, 2003.
- BORNAY, E. *Las historias secretas que Hopper pintó*. Barcelona: Icaria, 2009.
- BOZAL, V. “El lugar de Hopper”. En *Hopper*, por AA. VV. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2012.
- CAMÓN AZNAR, J. *La cinematografía y las artes*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1952.
- CERRATO, R. *Cine y pintura*. Madrid: JC, 2009.

- CHION, M. *David Lynch*. Barcelona: Paidós, 2003.
- COSTA, A. *Cinema e Pintura*. Turín: Loescher, 1993.
- DALLE VACCHE, A. (ed.). *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.
- DOSS, E. "Edward Hopper, Nighthawks, and Film Noir". En *Post Script: Essays in Film and the Humanities*, vol. 2, n. 2., 1983.
- EISENSTEIN, S. M. *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen, 1970.
- ELSAESSER, T. "Spectators of Life, Place, and Self in The Films of Wim Wenders". En *The Cinema of Wim Wenders. Image, Narrative and the Postmodern Condition* de T. ELSAESSER. Detroit: Wayne State University Press, 1997.
- GOROSTIZA, J. "Fascinación y espanto. El paisaje urbano estadounidense según Wenders". En *El cielo sobre Wenders*, por CAMIÑAS, T. y RODRIGUEZ FUENTES, C. (coords.). Girona: Luces de Gálibo, 2011.
- HOPPER, E. "Statements by Four Artists". En *Reality*, n. 1, 1953. En "El realismo trascendental de Edward Hopper", por D. OTTINGER, en AA. VV., *Hopper*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2012.
- KRANZFELDER, I. *Edward Hopper: 1882-1967, Vision of Reality*. Köln: Taschen Benedikt, 2006.
- LEVIN, G. *Edward Hopper: the art and the artist*. New York: Whitney Museum of American Art, 1980.
- LEVIN, G. *Edward Hopper. An Intimate Biography*. Los Angeles: University of California Press, 1998.
- LUCIA, C., GRUNDMANN, R. y SIMON, A. (eds.). *American Film History. Selected Readings, Origins to 1960*. Nueva York: Wiley-Blackwell, 2015.
- MONTERDE, J. E. "Cine, pintura e historia". En *Cine, historia y enseñanza*, por J. E. MONTERDE. Barcelona: Laia, 1986.

- ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J. *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós, 1995.
- OTTINGER, D. “El realismo trascendental de Edward Hopper”. En *Hopper*, por AA. VV. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2012.
- RENNER, R. *Hopper*. Köln: Taschen, 2015.
- RODLEY, C. (ed.). *Lynch on Lynch*. Nueva York: Faber and Faber, 2005.
- SILVER, A. y URSINI, J. *The noir style*. Nueva York: The Overlook Press, 1999.
- STAM, R. *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós, 2001.
- TRUFFAUT, F. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1997.
- TUPITSYN, M. *Malevich and Film*. [Cat. exp., “Malevich o e Cinema”, Lisboa, 17 de mayo – 18 de agosto, 2002; “Malevich y el Cine”, la Fundación la Caixa, Madrid, 20 de noviembre de 2002 – 19 de enero de 2003]. Lisboa: Fundación Centro Cultural de Belém, 2002.
- WENDERS, W. “Edward Hopper: fotogramas de un sueño americano”. En *Los píxeles de Cézanne y otras impresiones sobre mis afinidades artísticas*, por W. WENDERS. Buenos Aires: Caja Editora, 2016.
- WENDERS, W. y WENDERS, D. *Como si fuera la última vez*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.

FUENTES DIGITALES:

- Adolfo Vásquez Roca. *Edward Hopper y el ocaso del sueño americano* [En línea]. Santiago de Chile: Escáner Cultural, 2005. <http://www.escaner.cl/escaner78/ensayo.html> [Consulta: 10-6-2017].
- Andrea Núñez-Torrón Stock. Shirley: Visiones de una realidad [en línea]. Madrid: El antepenúltimo mohicano (eam) Cinema Magazine. <http://www.elantepenultimomohicano.com/2014/08/shirley-visiones-de-una-realidad-critica.html> [Consulta: 20-7-2017]

- Carlos González García. *Sobre la relación entre la pintura de Edward Hopper y el cine* [En línea]. Buenos Aires: Faena Aleph, 2015. <http://www.faena.com/aleph/es/articles/sobre-la-relacion-entre-la-pintura-de-edward-hopper-y-el-cine/> [Consulta 3-7-2017].
- Carmen Pinedo Herrero. *Los mundos compartidos de Alfred Hitchcock y Edward Hopper* [En línea]. Madrid: Anatomía de la Historia, 2015. <http://anatomiadelahistoria.com/2015/03/los-mundos-compartidos-de-alfred-hitchcock-y-edward-hopper> [Consulta: 3-7-2017].
- Conferencia de Jean Foubert. *Hopper y David Lynch* [En línea] Madrid: Educa Thyssen, Museo Thyssen-Bornemisza, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=paIOjS-x-Io> [Consulta: 13-7-2017].
- Deborah Young. *Shirley, Visions of Reality: Berlin Review* [En línea]. Los Ángeles: The Hollywood Reporter, 2013. <http://www.hollywoodreporter.com/review/shirley-visions-reality-berlin-review-420118> [Consulta: 20-7-2017].
- Días de Cine. *Edward Hopper y el cine* [En línea]. Madrid: Radiotelevisión Española (RTVE), 2012. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-edward-hopper-cine/1478961/> [Consulta: 3-6-2017].
- Filmin. *Edward Hopper: pintura y cine en Filmin* [En línea]. Barcelona: Filmin, 2016. <https://www.filmin.es/blog/edward-hopper-pintura-y-cine-en-filmin> [Consulta: 12-6-2017].
- Gregory Crewdson. *Aesthetics of alienation* [En línea]. Londres: Tate Modern, 2004. <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/aesthetics-alienation> [Consulta: 13-7-2017].
- Jacobo Henar Barriga y Francisco Javier Lázaro Sebastián. *Edward Hopper. El color del vacío, el espacio de la ausencia* [En línea]. España: Andalan, 2012. <http://www.andalan.es/?p=6154> [Consulta: 3-6-2017].
- Jaime Pena. *La película de la semana: Shirley. Visions of Reality, de Gustav Deutsch* [En línea]. Madrid: Caimán Cuadernos de Cine, 2014. <https://www.caimanediciones.es/la-pelicula-de-la-semana-shirley-visions-of-reality/> [Consulta: 20-7-2017].

- Luis Fernando Galván. *Cine y arte: 10 pinturas clásicas revisitadas por Peter Greenaway* [En línea]. México: EnFilme, 2015. <http://enfilme.com/notas-del-dia/cine-y-arte-10-pinturas-clasicas-revisitadas-por-peter-greenaway> [Consulta: 17-5-2017].
- Meritxell Mir. Hopper, el pintor de la luz [En línea]. Madrid: El Mundo, 2010. <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/09/16/cultura/1284637699.html> [Consulta: 8-6-2017].
- MoMA. *Edward Hopper, Night Windows, 1928* [En línea]. Nueva York: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/79270> [Consulta: 10-7-2017].
- Obra Social “la Caixa”. *Exposición: Malevich y el cine* [En línea]. Barcelona: Fundación Bancaria Caixa d’Estalvis i Pensions de Barcelona, “la Caixa”, 2002. <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-i-malevich-y-el-cine-i-816-c-3450.html> [Consulta: 4-5-2017].
- Philip French. *From Nighthawks to the shadows of film noir* [En línea]. Reino Unido: The Guardian, 2004. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/apr/25/art> [Consulta: 12-6-2017].
- Rafel Vidal Sanz. *Edward Hopper y Alfred Hitchcock* [En línea]. Madrid: Extracine, 2012. <http://extracine.com/2012/09/edward-hopper-alfred-hitchcock-influencia> [Consulta: 12-7-2017].
- Revista de Cine Mabuse. *París, Texas de Wim Wenders. La reescritura del sueño americano* [En línea]. Chile: Revista de Cine Mabuse, Edición n. 96. <<http://www.mabuse.cl/articulo.php?id=86674>> [Consulta: 11-7-2017].
- Serena Bramble. *Mad Men Recalls Edward Hopper’s Paintings in Frame after Frame after Frame* [En línea]. Estados Unidos: Indiewire, 2015. <http://www.indiewire.com/2015/09/watch-mad-men-recalls-edward-hoppers-paintings-in-frame-after-frame-after-frame-131990/> [Consulta: 20-6-2017].
- Tim Robey. *A conversation with Todd Haynes, director of Carol* [En línea]. Londres: The Telegraph, 2015. <http://www.telegraph.co.uk/film/carol/todd-haynes-interview/> [Consulta: 20-7-2017].

- Todd Haynes with Richard Dyer. *Double Indemnity: Todd Haynes / Edward Hopper* [En línea]. Londres: Tate Modern, 2004. <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/double-indemnity-todd-haynesedward-hopper-todd-haynes-richard-dyer> [Consulta 18-7-2017].

ANEXOS

Anexo I: Referencias pictóricas en el cine.

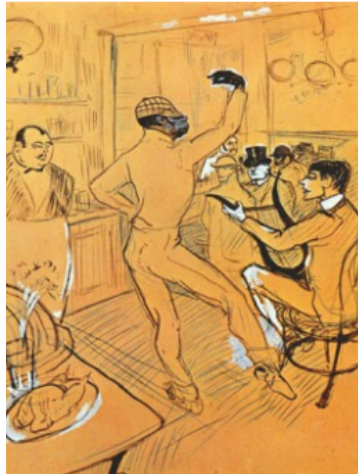
- **Fig. 1:** Brueghel el Viejo, Pieter. (1563). *La torre de Babel* [óleo sobre tabla]. Viena (Austria), Museo de Historia del Arte. // **Fig. 2:** Lang, Fritz. (1927). *Metrópolis* [cinta cinematográfica]. Alemania: U. F. A.



- **Fig. 3:** Da Vinci, Leonardo. (1495-1497). *La última cena* [temple y óleo sobre yeso]. Milán (Italia), Santa Maria delle Grazie. // **Fig. 4:** Buñuel, Luis. (1961). *Viridiana* [cinta cinematográfica]. España: Films 59 / UNINCI.



- **Fig. 5:** Lautrec, Toulouse. (1896). *Chocolat danzando en el Iris American Bar* [tinta china]. Albi (Francia), Museo Toulouse-Lautrec. // **Fig. 6:** Minnelli, Vicente. (1951). *Un americano en París* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: MGM.



- **Fig. 7:** Dix, Otto. (1926). Retrato de la periodista Sylvia von Harden [óleo sobre lienzo]. París (Francia), Centro Georges Pompidou. // **Fig. 8:** Fosse, Bob. (1972). *Cabaret* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Allied Artists / ABC Pictures.



- **Fig. 9:** Constable, John. (1809). *Malvern Hall, Warwickshire* [óleo sobre lienzo]. Londres (Reino Unido), Tate Britain. // **Fig. 10:** Kubrick, Stanley. (1975). *Barry Lyndon* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Warner Bros / Hawk Films.



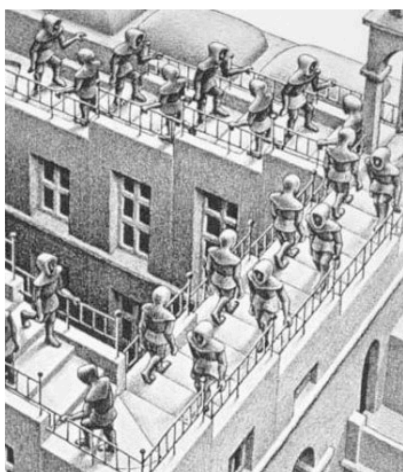
- **Fig. 11:** Botticelli, Sandro. (1484). *El nacimiento de Venus* [temple sobre lienzo]. Florencia (Italia), Galería Uffizi. // **Fig. 12:** Gilliam, Terry. (1988). *Las aventuras del barón Münchhausen* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Coproducción GB-Alemania; Columbia Pictures.



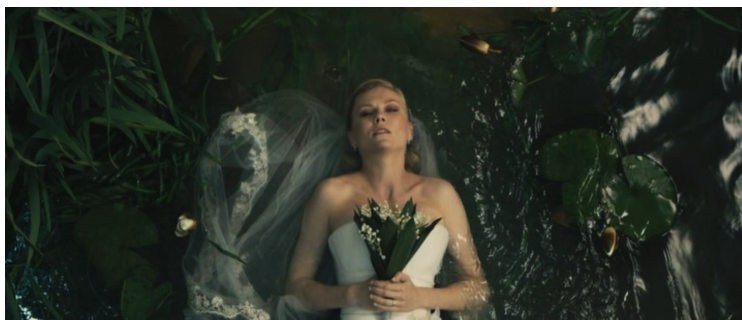
- **Fig. 13:** David, Jacques-Louis. (1801). *Napoleón cruzando los Alpes* [óleo sobre lienzo]. Berlín (Alemania), Palacio de Charlottenburg. // **Fig. 14:** Coppola, Sofia. (2006). *María Antonieta* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures / American Zoetrope.



- **Fig. 15:** Escher, M. C. (1960). *Escalera arriba y escalera abajo* [litografía]. La Haya (Países Bajos), Gemeentemuseum // **Fig. 16:** Nolan, Christopher. (2010). *Origen* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos-Reino Unido: Warner Bros. Pictures / Legendary Pictures / Syncopy Production.



- **Fig. 17:** Millais, John Everett. (1851-1852). *Ofelia* [óleo sobre lienzo]. Londres (Reino Unido), Tate Gallery // **Fig. 18:** Von Trier, Lars. (2011). *Melancholía* [cinta cinematográfica]. Dinamarca-Alemania-Suecia: Zentropa Entertainments / Memfis Film / Slot Machine / Zentropa International Köln / BIM Distribuzione / Eurimages / arte France Cinéma.



Anexo II: Biografía de Edward Hopper.

Edward Hopper nació el 22 de julio de 1882, en Nyack (en el condado de Rockland, estado de Nueva York) en el seno de una familia acomodada de clase media, cuyas raíces procedían de Inglaterra y Holanda.

Fue el segundo y único hijo de Garret y Elizabeth Hopper, quiénes tuvieron una remarcable influencia en el bagaje cultural de su hijo. Por un lado, su padre le introdujo en el mundo de la literatura y, gracias a ella, le facilitó una manera de expresar sus sentimientos que le duró hasta la edad adulta, llegando Hopper a leer en voz alta algunos de los pasajes que admiraba más en lugar de expresar sus propias emociones e ideas, ya que lo encontraba menos intimidante y menos revelador. Por otro lado, fue su madre Elizabeth, proveniente de una familia llena de artistas, quien le inició en el arte. A la edad de diez años, Hopper ya firmaba y fechaba sus dibujos, dónde enseguida empezó a mostrar un estilo propio, experimentando con diferentes técnicas y temas.

Persuadido por sus padres, Hopper empezó sus estudios en la New York School of Illustrating, donde sus clases estaban destinadas principalmente a la vertiente comercial y publicitaria, la cual desalentó enseguida a Hopper. Así pues, un año después, convenció a sus padres para cambiarse a una escuela, la New York School of Art, que no sólo daba

importancia al lado comercial del arte, sino que también se preocupaba por el arte en sí mismo.

Tras una etapa muy productiva de aprendizaje en la escuela, relacionándose con otros artistas y profesores remarcables, como el pintor Robert Henri, y desarrollando su estilo, Hopper decidió viajar a París en el otoño del 1906, cuando tenía veinticuatro años. Se conservan numerosas cartas que Hopper envió a su madre describiendo la ciudad al detalle y su vida en ella y afirmando que “nunca me había sentido así en mi vida”. Fue entonces cuando empezó a mostrar las influencias del Impresionismo, utilizando los colores pastel de Monet, Sisley y Renoir y mostrando una obra mucho más luminosa. Londres, Ámsterdam, Berlín y Bruselas fueron las siguientes capitales que Hopper visitó. Estas visitas al continente europeo tuvieron lugar en un período comprendido entre 1906 y 1907 y otras pequeñas estancias entre 1909 y 1910. Después ya nunca volvió a salir de Estados Unidos, a excepción de diversos viajes a México con Jo, la que será su futura mujer.

Durante la década de 1910, Edward Hopper luchó por obtener el reconocimiento de las obras que había creado. Durante este período, algunas de sus cuadros fueron distribuidos a través de diversas exposiciones en Nueva York, pero se dieron muy poca importancia a sus piezas. No fue hasta 1913 cuando Hopper vendió su primera obra, que fue *Sailing* y la vendió al Armory Show⁹⁶ por 250 dólares. Su sustento económico en esta época se basaba principalmente en su trabajo como ilustrador en revistas profesionales y en publicidad. Hopper no dejó nunca de expresar su desprecio por el oficio de ilustrador, que le parecía degradante en relación con su vocación artística, y siempre procuraba que esta forma de pagar su sustento no le impidiera dedicar el tiempo necesario a su pintura. “En parte, por opción personal, insistía en no trabajar para otros más de tres días a la semana. Insistía en reservarme tiempo para mi propio trabajo”.

⁹⁶ *Armory Show*, denominación en inglés de las exhibiciones artísticas que han tenido lugar en la armería del 69º regimiento de la Guardia Nacional en Nueva York, es el término utilizado habitualmente para referirse a la International Exhibition of Modern Art que tuvo lugar entre el 17 de febrero y el 15 de marzo de 1913. Esta exposición se convirtió en un punto de inflexión para el arte moderno de Estados Unidos frente al hasta entonces dominante academismo, provocando que los artistas estadounidenses se hicieran más independientes e incitándoles a crear su propio lenguaje artístico. Participaron artistas como Marcel Duchamp, Henri Matisse, Pablo Picasso, Claude Monet o Edvard Munch, entre muchos otros.

En el 1924, Edward Hopper se casó con Josephine Nivision, generalmente referida a ella como Jo, una antigua compañera de la New York School of Art. La pareja enseguida se volvió inseparable, trabajando juntos en múltiples ocasiones e influenciándose el uno al otro. Gracias a Jo, Hopper participó en una exposición organizada por el Brooklyn Museum donde se exhibían acuarelas y dibujos de diferentes artistas americanos y europeos. Así pues, Edward y Jo exhibieron juntos una serie de cuadros. La mayoría de los críticos ignoraron la obra de ella, llevándose toda la atención Hopper. Además, el Brooklyn Museum compró por 100 dólares *The Mansard Roof* (1923), la que fue la segunda venta del artista.

A partir de este momento comienza una etapa de éxito para Hopper, estableciéndose y dejando de lado, al fin, la ilustración para dedicarse de lleno a la pintura en su estudio de Washington Square, mano a mano con Jo, y empieza a vender sus obras de manera regular. El trabajo de este período indica con frecuencia su localización, ya sea el paisaje tranquilo del cabo Elizabeth en Maine, como vemos en su obra *The Lighthouse at Two Lights* (1929), o la mujer sola que se sienta en Nueva York en *Automat* (1927).

El punto de inflexión llega, sin embargo, en enero de 1930, cuando el Museum of Modern Art (MoMA) acepta *House by the Railroad* (1925) como regalo de su antiguo propietario, Stephen Clark, quien la compró en 1926 por 600 dólares. Esta obra se convierte en la primera pintura hecha por cualquier artista en entrar en la colección permanente del museo. Tres años más tarde, el mismo museo decide organizar la primera retrospectiva de Hopper, convirtiéndose así en el tercer artista americano en recibir este honor, tras Max Weber y Maurice Sterne.

A pesar de este éxito abrumador, los mejores trabajos de Hopper estaban todavía por llegar. En 1939 completó *New York Movie*, en la que se representa a una joven acomodadora que permanece sola en el vestíbulo de una sala de cine.

En diciembre de 1941, mientras el resto del mundo reaccionaba conmocionado al ataque japonés en Pearl Harbor, Jo explica en una carta que Hopper “está realizando una nueva obra y no puede ser molestado”. Se trata de *Nighthawks* (1942), la que se convertiría en la obra más famosa del artista. En ella se ve una cafetería abierta durante toda la noche donde han coincidido tres clientes y un camarero, todos perdidos en sus propios pensamientos. El mismo Hopper afirma que inconscientemente, probablemente, estaba pintando la soledad de una gran ciudad. Con su composición rígida, el uso

magistral de la luz y una misteriosa calidad narrativa, *Noctámbulos* se ha convertido en una de las obras más representativas del siglo XX, referenciada múltiples veces en la cultura popular.

Con el surgimiento del Expresionismo Abstracto hacia la mitad del siglo XX, la popularidad de Hopper se fue desvaneciendo. Él siguió creando trabajos de calidad siendo fiel a su estilo, afirmando que la pintura abstracta era una “fase temporal del arte” y que “no refleja la vida lo suficientemente de cerca como para permanecer mucho tiempo”. Hopper sentenció diciendo que “el arte abstracto es un medio muy incompleto de transmitir grandes emociones, y todo gran arte ha expresado una gran emoción”.

A pesar de su progresiva mala salud, Edward Hopper siguió trabajando y siendo una de las figuras más importantes del arte americano. En 1950, Edward Hopper fue homenajeado con una retrospectiva (la segunda tras la del MoMA) en el Whitney Museum of American Art, dejándola a cargo de Lloyd Goodrich, un historiador del arte que trabajaba en el mismo museo y amigo de Hopper. Sin embargo, tal y como escribe Jo en su diario, en la exposición había demasiados objetos y los mejores trabajos no tenían la cronología correcta. En 1952, fue escogido, junto a Stuart Davis, Yasuo Kuniyoshi y Alexander Calder, para representar a Estados Unidos en la Biennale de Venecia, donde recibió muy buenas críticas. En diciembre de 1956 fue el protagonista de la portada de la revista *Time*, donde se le dedicó un artículo titulado “The Silent Witness”. Años más tarde, en el 1961, y a pesar de la desconfianza del matrimonio Hopper hacia los Kennedy, ambos accedieron satisfechos a que Jacqueline Kennedy negociara con el Museum of Fine Arts de Boston para que le prestara *Houses of 'Squam Light, Gloucester* (1923) para exhibirla en la Casa Blanca.

Su última obra fue *Two Comedians* en 1965. Edward Hopper murió en su estudio de Washington Square el día 15 de mayo de 1967, a dos meses de cumplir ochenta y cinco años. Jo describe el final de su marido en una carta a una antigua amiga suya, Catherine Rogers, en junio de ese mismo año: “Y cuando llegó la hora, él estaba en casa, aquí en su gran silla en su gran estudio – y le tomó un minuto morir. Sin dolor, sin ruido, con ojos secos e incluso felices y muy bellos en la muerte, como una obra de El Greco”. Dos días más tarde, Hopper fue enterrado en el terreno familiar de su pueblo natal, Nyack.

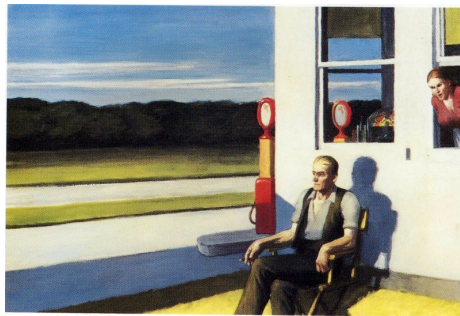
Jo Hopper murió diez meses después, en marzo del 1968. Su marido y compañero de vida durante cuarenta años había muerto y, tal y como describe ella en una carta a Lila

Harnett en junio del 1967, “la vida sin Edward era impensable” y su vida juntos había sido “perfecta (a su propia manera)”.

Gran parte de la obra Edward Hopper, así como la de Josephine Nivision Hopper, fue donada por la misma Jo al Whitney Museum.

Anexo III: Referencias pictóricas de Edward Hopper en el cine.

- **Fig. 1:** Hopper, Edward. (1956). *Four Lane Road* [óleo sobre lienzo]. Estados Unidos, colección privada. // **Fig. 2:** Hopper, Edward. (1940). *Gas* [óleo sobre lienzo]. Nueva York (Estados Unidos), MoMA. // **Fig. 3:** Antonioni, Michelangelo. (1967). *El Grito* [cinta cinematográfica]. Italia-Estados Unidos: SpA Cinematografica / Robert Alexander Productions.



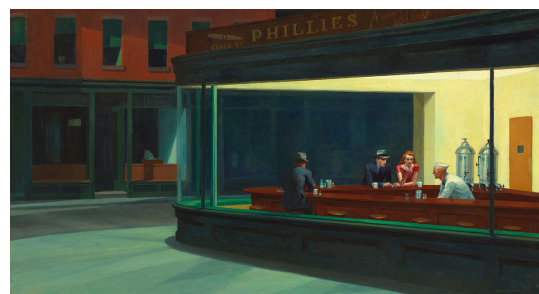
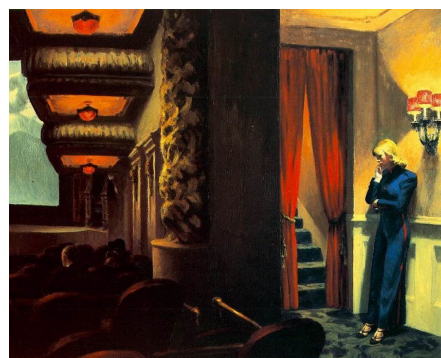
- **Fig. 4:** Hopper, Edward. (1931). *Hotel Room* [óleo sobre lienzo]. Madrid (España), Museo Thyssen-Bornemisza. // **Fig. 5:** Coppola, Francis Ford. (1969). *Llueve sobre mi corazón* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros / Zoetrope.



- **Fig. 6:** Hopper, Edward. (1960). *People in the Sun* [óleo sobre lienzo]. Washington D. C., Museo de Arte Americano Smithsonian. // **Fig. 7:** Scorsese, Martin. (1974). *Alicia ya no vive aquí* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.



- **Fig. 8:** Hopper, Edward. (1939). *New York Movie* [óleo sobre lienzo]. Nueva York (Estados Unidos), MoMA. // **Fig. 9:** Hopper, Edward. (1942). *Nighthawks* [óleo sobre lienzo]. Chicago (Estados Unidos), Instituto de Arte de Chicago. // **Figs. 10 y 11:** Ross, Herbert. (1981). *Dinero caído del cielo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: MGM / UA.





- **Fig. 12:** Scott, Ridley. (1982). *Blade Runner* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros / Ladd Company / Shaw Brothers.



- **Fig. 13:** Mendes, Sam. (2002). *Camino a la perdición* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Zanuck Company.



Anexo IV: Relación entre la obra de Edward Hopper y el cine negro.

- **Fig. 1:** Hopper, Edward. (1921). *Night Shadows* [aguafuerte]. Nueva York (Estados Unidos), Museo Metropolitano de Arte. // **Fig. 2:** Hawks, Howard.

(1932). *Scarface, el terror del Hampa* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.



- **Fig. 3:** Siodmak, Robert. (1946). *Forajidos* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.



- **Fig. 4:** Polonsky, Abraham. (1948). *La fuerza del destino* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: MGM.

Anexo V: Relación entre la obra de Edward Hopper y Alfred Hitchcock.

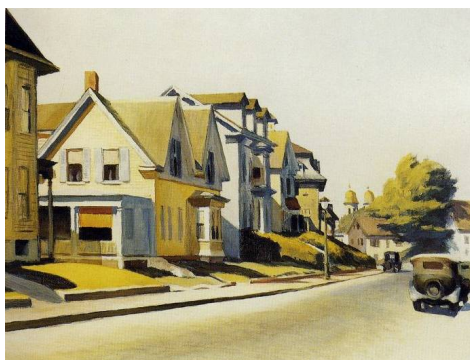
- **Fig. 1:** Hopper, Edward. (1928). *Night Windows* [óleo sobre lienzo]. Nueva York (Estados Unidos), MoMA. // **Fig. 2:** Hitchcock, Alfred. (1954). *La ventana indiscreta* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.



- **Fig. 3:** Hopper, Edward. (1932). *Room in New York* [óleo sobre lienzo]. Lincoln (Estados Unidos), Universidad de Nebraska-Lincoln, Sheldon Memorial Art Gallery. // **Fig. 4:** Hitchcock, Alfred. (1954). *La ventana indiscreta* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.



- **Fig. 5:** Hopper, Edward. (1934). *Street Scene, Gloucester* [óleo sobre lienzo]. Cincinnati (Estados Unidos), Museo de Arte de Cincinnati. // **Fig. 6:** Hopper, Edward. (1943). *La sombra de una duda* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.



- **Fig. 7:** Hopper, Edward. (1913). Queensborough Bridge [óleo sobre lienzo]. Nueva York (Estados Unidos), Museo de Arte Metropolitano. // **Fig. 8:** Hopper, Edward. (1943). *La sombra de una duda* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.



- **Fig. 9:** Alfred, Hitchcock. (1958). *Vértigo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.



- **Fig. 10:** Hopper, Edward. (1929). The Lighthouse at Two Lights [óleo sobre lienzo]. Nueva York (Estados Unidos), Museo de Arte Metropolitano. // **Fig. 11:** Alfred, Hitchcock. (1958). *Vértigo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.



- **Fig. 12:** Hopper, Edward. (1940). *Office at Night* [óleo sobre lienzo]. Minneapolis (Estados Unidos), Walker Art Center. // **Fig. 13:** Hitchcock, Alfred. (1964). *Marnie, la ladrona* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.



- **Fig. 14:** Hopper, Edward. (1925). *House by the Railroad* [óleo sobre lienzo]. Nueva York (Estados Unidos), MoMA. // **Fig. 15:** Hitchcock, Alfred. (1960). *Psicosis* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.



- **Fig. 17:** Stevens, George. (1956). *Gigante* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures. // **Fig. 18:** Malick, Terrence. (1978). *Días del cielo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.



Anexo VI: Relación entre la obra de Edward Hopper y David Lynch.

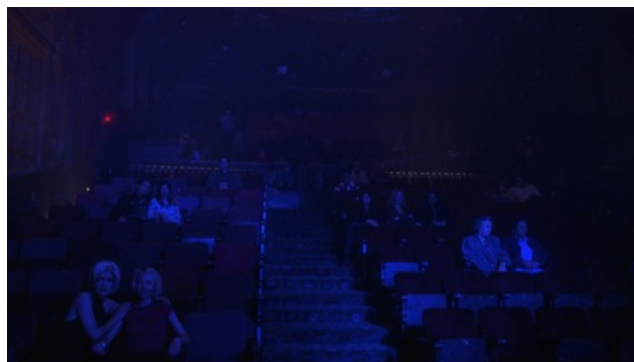
- **Fig. 1:** Lynch, David. (1986). *Terciopelo azul* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: De Laurentis Entertainment.



- **Fig. 2:** Lynch, David. (1990-1991). *Twin Peaks* [serie de televisión]. Estados Unidos: Lynch Frost Productions / Propaganda Films / Spelling Entertainment / Twin Peaks Productions



- **Fig. 3:** Lynch, David. (2001). *Mulholland Drive* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos-Francia: Les Films Alain Sarde / Asymetrical Production.



- **Fig. 4:** Hopper, Edward. (1929). *Chop Suey* [óleo sobre lienzo]. Estados Unidos, colección privada. // **Fig. 5:** Lynch, David. (2001). *Mulholland Drive* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos-Francia: Les Films Alain Sarde / Asymetrical Production.



Anexo VII: Relación entre la obra de Edward Hopper y Wim Wenders.

- **Fig. 1:** Wenders, Wim. (1977). *El amigo americano* [cinta cinematográfica]. Alemania del Oeste-Francia: Road Movies Dritte Produktionen / Les Films du Losange / Westdeutschen Rundfunk.



- **Fig. 2, 3, y 4:** Wenders, Wim. (2000). *El hotel del millón de dólares* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos-Reino Unido-Alemania: Icon Entertainment International / Road Movies Filmproduktionen / Kintop Pictures.





- **Figs. 5, 6, 7 y 8:** Wenders, Wim. (1984). *París, Texas* [cinta cinematográfica]. Alemania del Oeste-Francia-Reino Unido-Estados Unidos: Road Movies Filmproduktion / Argos Films / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / Channel Four Films / Pro-ject Filmproduktion.



- **Fig. 9:** Wenders, Wim. (1997). *El final de la violencia* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos-Alemania-Francia: Ciby Pictures / Road Movies / Kintop Pictures.



Anexo VIII: Relación entre la obra de Edward Hopper y Todd Haynes.

- **Fig. 1:** Haynes, Todd. (2002). *Lejos del cielo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Focus Features / Vulcan Productions / Killer Films / John Wells Productions / Section Eight / TF1 International / USA Films.



- **Fig. 2:** Haynes, Todd (1995). *Safe* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos-Reino Unido: America Playhouse Theatrical Films / Killer Films / Chemical Films.



- **Fig. 3:** Haynes, Todd. (2015). *Carol* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Film4 / Killer Films / Number 9 Films.



- **Fig. 4:** Hopper, Edward. (1965). *Chair Car* [óleo sobre lienzo]. Estados Unidos: colección privada. / **Fig. 5:** Haynes, Todd. (2015). *Carol* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Film4 / Killer Films / Number 9 Films.



- **Fig. 6:** Haynes, Todd. (2015). *Carol* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Film4 / Killer Films / Number 9 Films.



- **Figs. 7:** Haynes, Todd. (2015). *Carol* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Film4 / Killer Films / Number 9 Films.



- **Figs. 8 y 9:** Haynes, Todd. (2015). *Carol* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Film4 / Killer Films / Number 9 Films.

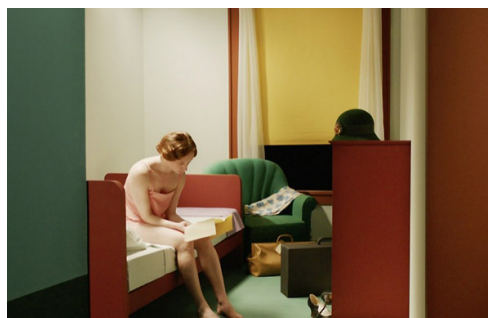


Anexo IX: *Shirley: visiones de una realidad.*

- **Fig. 1:** Deutsch, Gustav. (2013). *Shirley: Visiones de una realidad* [cinta cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.



- **Fig. 2:** Deutsch, Gustav. (2013). *Shirley: Visiones de una realidad* [cinta cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.



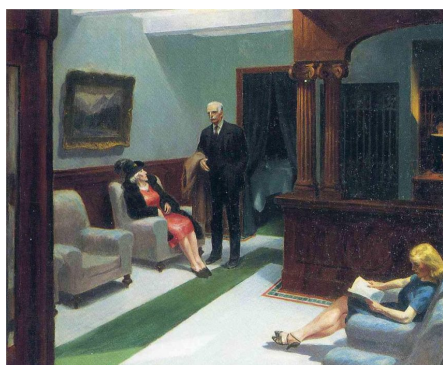
- **Fig. 3:** Deutsch, Gustav. (2013). *Shirley: Visiones de una realidad* [cinta cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.



- **Fig. 4:** Hopper, Edward. (1963). *Intermission* [óleo sobre lienzo]. San Francisco (Estados Unidos), Museo de Arte Moderno de San Francisco. // **Fig. 5:** Deutsch, Gustav. (2013). *Shirley: Visiones de una realidad* [cinta cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.



- **Fig. 6:** Hopper, Edward (1943). *Hotel Lobby* [óleo sobre lienzo]. Indianápolis (Estados Unidos): Museo de Arte de Indianápolis. // **Fig. 7:** Deutsch, Gustav. (2013). *Shirley: Visiones de una realidad* [cinta cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.



- **Fig. 8:** Deutsch, Gustav. (2013). *Shirley: Visiones de una realidad* [cinta cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.



- **Fig. 9:** Hopper, Edward. (1959). *Excursion Into Philosophy* [óleo sobre lienzo]. Londres (Reino Unido): Tate Modern. // **Fig. 10:** Deutsch, Gustav. (2013). *Shirley: Visiones de una realidad* [cinta cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.



- **Fig. 11:** Deutsch, Gustav. (2013). *Shirley: Visiones de una realidad* [cinta cinematográfica]. Austria: KGP Kranzelbinder Gabriele Production.

